CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID 312
JUNIO 1976

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD ESTA REVISTA
PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica
Depósito legal: M 3875/1958

312

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

INDICE

NUMERO 312 (JUNIO 1976)

ARTE Y PENSAMIENTO

Páginas

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta de J. CASTAÑON.

ARTE Y PENSAMIENTO

COMENTARIOS A LA ESTETICA DE OSCAR ESPLA

En uno de sus artículos Oscar Esplá afirma: «Los artistas, salvo contadas excepciones, en general, carecen de la técnica de intelección necesaria para analizar sus facultades y el complejo intencional que las pone en marcha, aunque sean genios. Los autores que basan sus teorías estéticas en lo que los artistas les cuentan de sí mismos cometen una imprudencia.» Sin embargo, cuando coinciden condiciones científicas, pedagógicas y creadoras, el artista se manifiesta también como teórico. Entre los tratadistas del arte que enriquecen la historia de la cultura europea figuran artistas excelsos. Normalmente sus libros desarrollan temas estrictamente técnicos, pero en ocasiones figuran también en ellos reflexiones estéticas interesantes. Más raros son los trabajos cuyo objeto inmediato sea el estudio de problemas generales de filosofía del arte. Para su realización se requiere una profunda formación y convergencia de facultades. Oscar Esplá no sólo ha brillado por su aportación a la instauración del arte sinfónico español en el siglo XX y por la creación de un bello repertorio de obras de distintos géneros. Habiendo cursado las carreras de Ingeniería y de Filosofía y Letras y ávido siempre de lecturas y experiencias artísticas, su cultura era vastísima. Por otro lado, si se considera que en buena parte la adquisición de su sólida técnica ha sido autodidacta, se confirma sus poderosas dotes para la especulación. No es extraño que, en consecuencia, haya publicado lúcidos artículos en los que se plantea los problemas no ya de la estética de la música, sino del arte en general. Los más importantes son: «Vues sur l'art» *(Journal de Psychologie normale et pathologique,* Presses Universitaires de France, octubre-diciembre de 1947, pp. 403-424), «En torno a la vocación musical» *(Revista de Psicología general y aplicada,* Madrid, 1961, pp. 501-524; en este trabajo se transcriben algunos textos del anterior), *Función musical y música contemporánea* (discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1955) y «Significación estética de la ópera» *(Atlántida,* marzo-abril, 1971, páginas 89-109). El primero de ellos fue traducido al español por el propio autor y publicado en *Música,* 1952, I, pp. 13-40; nuestras citas remitirán a esta versión española. Contienen también interesantes observaciones que confirman el pensamiento estético desarrollado en los anteriores los trabajos siguientes: *El arte y la musicalidad, Ensayo sobre el drama litúrgico, Cervantes y la música, Verdi, l'esprit de l'Opera, Estudio del pintor Varela y su pintura, Evocación de Gabriel Miró* y *El diapasón.*

Para obtener una mayor claridad expositiva sistematizamos nuestro análisis de sus ideas estéticas en varios apartados. En el primero estudiamos su concepto del arte. Esplá acertó a señalar la independiente relevancia del hecho artístico, lo que motiva su crítica de las teorías imitativa y expresivista, que tan amplio desarrollo histórico han alcanzado, pero también se opone al formalismo, porque su filosofía del arte comporta la superación de la antítesis forma-contenido; entre las doctrinas más difundidas en su tiempo acepta la que establece una relación estrecha entre arte y juego porque podía llegarse a ella a través de una acentuación de sus propios principios: advertidas las semejanzas ciertas, le faltó en este aspecto indicar sus diferencias, aunque su determinación sea tan fácil que hay que considerarla implícita desde su mismo pensamiento.

Como compositor le bastó a Esplá realizar su propia instrospección para alumbrar el problema psicológico de la creación y del significado de la técnica, temas en el que estetas sin experiencia artística navegan sin encontrar el verdadero rumbo. El maestro alicantino analiza con sutileza la noción de inspiración y la participación de las distintas facultades psíquicas en la génesis de la obra. Sin preocuparse del prestigio y difusión que alcanzaron teorías como la psicoanalítica o la que atribuía al artista un perfil caracterológico de rasgos patológicos realiza una interesante crítica de las mismas.

La actitud contemplativa del artista suele distinguirse de la normal porque recibe sus impresiones en unas coordenadas de suficiencia técnica que faltan a los demás. Sin embargo, cuando Esplá trata de la experiencia aprehensiva establece una doctrina con validez general de los factores sensoriales, emotivos e intelectuales que comporta la percepción estética.

Sus vastos conocimientos acústicos le permiten fundamentar su teoría de la música en la naturaleza vibratoria del sonido. Como veremos en el apartado correspondiente, se apoya, en efecto, en el fenómeno físico-armónico para justificar lo mismo sus convicciones tonales que su explicación de la capacidad expresiva de la música. Profundizando en las directrices iniciadas ya en el siglo XVIII, la tradicional interpretación racionalista del expresivismo o su justificación sensualista adquiere un planteamiento netamente físico. En el aspecto estructural lamentamos que no haya hecho una exposición de la estética de las formas, pero ha de destacarse su contribución al estudio del problema suscitado por los partidarios de la denominada «música pura». Asimismo sus observaciones acerca de la ópera y, en consecuencia, del tema de la fusión de las artes y de los géneros mixtos.

En el último apartado examinamos su posición ante el hecho de la sucesión estilística y su crítica de Stravinsky y Schönberg: cualquiera que sea nuestra posición ante estos compositores, su opinión sobre ellos es muy interesante porque está desarrollada desde un punto de vista de magisterio estrictamente musical. De nuevo sentimos que no haya ampliado el número de sus escritos; en este caso quisiéramos que hubiese extendido su atención al mayor número posible de maestros: una historia de la música suya hubiese sido una aportación crítica del más claro valor.

CONCEPTO DEL ARTE

En nuestros días leemos con frecuencia declaraciones de artistas que atribuyen a sus obras la concreción de una intencionalidad expresiva de ideales anestéticos, en general de carácter político y social. Se repite hasta la saciedad la tesis del arte comprometido. El más ligero repaso de la historia de las artes muestra que no es doctrina rigurosamente original. Basta considerar la tragedia y la plástica griegas, la objetivación de los principios caballerescos en la épica medieval, la adscripción religiosa de buena parte del arte español del barroco o la significación ética y política atribuidas al arte por la Enciclopedia y otros pensadores de los siglos XVIII y XIX. La exaltación de los fines anestéticos puede inducir a confusión. Lo mismo que en el arte de la cerámica contemplativa la intención estética calcina la practicidad, sabe preguntarse a la inversa si en nuestro tiempo no se atiende excesivamente a los factores de comunicación política y sociológica en la estimación de obras que pueden también ofrecer valores estéticos positivos.

Se hace necesaria una clarificación. Una misma teoría se expone en un libro o inspira una obra de arte. No establece, por tanto, un criterio de distinción. La diferencia habría que buscarla al margen: en la modalidad diversa de su expresión. La polémica decimonónica entre forma y contenido constituye una de las facetas del planteamiento de este problema. La estética de Oscar Esplá responde fundamentalmente a una preocupación de delineación precisa de los límites que definen la operatividad artística. La irreductibilidad de la creación y el goce de la obra de arte a otras actividades fácticas o contemplativas le mueven a establecer una distinción terminológica. Por nuestra parte, atribuimos a lo estético una significación analógica, por lo que no encontramos inconveniente en aplicar la misma palabra a sus distintas formas de realización. Con criterio más estricto y radical, Esplá advierte: «comprenderé por "estético" lo que atañe a la actitud contemplativa frente a la naturaleza y la vida, sin incluir en el concepto la actividad creadora del arte ni la contemplación de los productos artísticos, en razón de la disparidad que existe entre las dos posturas del espíritu, como procuraré hacer ver en el curso de este trabajo» (1). Por esto puede afirmar: «en efecto, el arte es autónomo con relación al sentido inmediato de la vida, pero lo es asimismo con respecto a la actitud estética o contemplativa que no es todavía la actitud artística» (2). A la inversa, también observa que «la Etnología se sirve de la locución arte para designar manifestaciones que no son artísticas más que en apariencia» (3).

La diferenciación ontológica de la obra artística es mostrada desde una doble perspectiva de posibles relaciones. En primer lugar, con la naturaleza. Platón entendía la imitación en un sentido literal: de aquí su opinión peyorativa acerca del arte. La interpretación de Aristóteles

(1) En torno del arte, p. 13.
(2) Art cit., p. 13.
(3) Art. cit., p 14.

ofrecía al artista mayores posibilidades de originalidad. La teoría de la mimesis ha tenido amplia vigencia en la historia estética europea. En nuestro siglo las distorsiones configurativas surrealistas y la difusión del denominado arte abstracto han tendido a superar la influencia inspirativa del objeto externo. Pero en estos últimos años el neorrealismo parece declarar (con mayor eficacia que las etapas de superación de los idealismos), que al hombre no le es posible salir de su marco existencial. La referencia de la obra a un modelo no se opone al carácter creador de la actividad artística. No sólo por la diversidad interpretativa: aun en el naturalismo más acusado es obligada la conversión de la imagen percibida en verbal, cromática o marmórea. El juicio estético de la obra no versa sobre lo representado, sino sobre la representación configurada. Se origina una nueva entidad. No hay motivo para la degradación del arte que figura en la *República*. Tampoco indica superioridad la conformación subjetiva: al margen de sus coordenadas estilísticas, cada obra presenta su propio valor. El problema atañe más a la plástica y a la literatura que a la música. Pero Esplá, compositor, lo ha comprendido muy bien y lo ha planteado en su dimensión estética general.

Sus principios gnoseológicos no son agnósticos ni subjetivistas: admite en las distintas interpretaciones de las cosas o de los hechos un «núcleo neutro», «una condición previa», «una premisa común», «una realidad extrínseca e imperativa» (4). Para los distintos observadores tendrían una significación relativa a los condicionamientos personales de la visión; para el artista presentarían un valor de estímulo inspirativo susceptible de concreción en una obra singular. Puede considerar el objeto desde unas coordenadas humanas bien de indiferencia, bien de interés práctico o teórico, pero «es evidente que sólo en la actitud del pintor puede convertirse en acto artístico, o lo que es lo mismo, que la realidad pública, neutra, no significa nada para el artista si no es mirada con el cristal técnico que la transfigura en obra de arte» (5). Para Camón la mirada del artista sería selectiva: recogería los rasgos configurativos idóneos para sus ideales. No es cuestión de realismo o de abstracción: la fantasía conforma materiales artísticos y confiere vida estética de mayor o menor plenitud a sus concepciones. No sólo se proyecta la versión personal del modelo, sino su transfiguración. Por esto puede afirmar Esplá: «La conciencia artística absorbe la realidad, aniquilándola, disociando sus moléculas para fabricar con ellas nuevas realidades de un género distinto, cuyo significado y contenido, profundamente arraigados a las formas técnicas de cada arte, son en verdad indescernibles de éstas» (6). Se trata, a su juicio, de una transmutación «de la materia prima extraída de la realidad» mediante el acto técnico «en otra ideal, implicada en la intención segunda de las formas, siempre en función de la materia estética por cada arte» (7). Frente a la afirmación de los primeros análisis contenidos en las *Investigaciones sobre*

(4) Art. cit., p. 32.
(5) Art. cit., p. 32.
(6) Art. cit., p. 27.
(7) *En torno a la vocación musical*, p. 805.

la belleza ideal, de Arteaga, el modelo no se erige en módulo valorativo. La belleza del objeto representado no presupone la pulcritud de la obra, que puede ser negativa, no ya por incapacidad translaticia, sino por impotencia para la creación de una conformación estéticamente valiosa. La inversa es igualmente cierta. La alusión a Goya o Velázquez es obligada. Esplá los cita: «Representada como asunto de una pintura, una mujer contrahecha puede dar lugar a una obra maestra de belleza excepcional» (8). Al contemplador menos avezado, el desconocimiento del modelo no es obstáculo para la formulación del juicio estimativo de la obra. El maestro alicantino señala, por ejemplo, que una hipotética ignorancia de la denominada Edad Media no impediría la admiración producida por la lectura de la *Divina Comedia.* En consecuencia, la razón del goce suscitado no ha de ser referida a su condición de «síntesis de la Edad Media, de que nos hablan los autores», sino que se fundamentaría en criterios exclusivamente artísticos: «de la contextura armoniosa de la obra, la sublime concepción de la que brota un caudal de imágenes espléndidas fundidas en la soberbia musicalidad de los versos» (9). Por otra parte, unas mismas condiciones de solar y uso producen ilimitadas soluciones arquitectónicas y en la asistencia a una clase colectiva de pintura se comprueba la diversidad de cuadros (al margen de toda valoración) sugeridos por un modelo único o, como nota Esplá, «la aspiración religiosa característica del siglo de Alighieri, las impresiones sobre la vida de la época, el prurito de alusiones mordaces a las personas detestadas, la fidelidad amorosa, etc., podían haber dado ocasión a otras excursiones a los infiernos» (10). Recuerda asimismo los movimientos estilísticos en que el arte «se opone muchas veces a la noción de belleza natural» (11) o los casos en que «modifica el sentido de lo real y somete a nuestro juicio algo que no está en la naturaleza contemplada» (12). Su conclusión es radical: «los términos arte y realidad son antitéticos en esencia»; aun «el realismo del arte realista es el mismo ideal, nace de una organización técnica sin la cual no hay forma de arte posible» (13).

La tesis imitativa es insuficiente incluso como determinación de la fuente inspirativa del arte. En la antigüedad helénica el artista superaba la individualidad en sus pretensiones arquetípicas. Pero el mismo Winckelmann se veía obligado a admitir un nuevo factor: la representación de la vida afectiva. Su influencia en la génesis de la obra es fundamental en la historia del arte europeo. No se adopta el modelo para la translación de sus proporciones lineales, sino también para la traducción de sus sentimientos. Se acentúa esta preocupación temática en los períodos románticos, pero no deja de observarse en los clásicos porque se tiende en éstos a la creación de una tipología caracteriológica a la vez que dimensional. La universalidad de esta

---

(8) *En torno del arte,* p. 23.
(9) Art. cit., p. 29.
(10) Art. cit., p. 29.
(11) Art. cit., p. 15.
(12) Art. cit.. p. 23.
(13) Art. cit., p. 30.

intención explica la difusión alcanzada por la teoría del arte como expresión, que es, con la imitativa, una de las grandes tesis de la filosofía del arte. Ya hemos aludido a que en nuestro tiempo ha encontrado amplia vigencia a través de diversas formulaciones. Los sentimientos expresados pueden ser personales o generales. Los mismos artistas atribuyen a su arte la importancia deducida de la capacidad comunicativa.

Esplá, sin embargo, se opone también y con razón a la tesis expresionista. El arte trasciende esta finalidad. Como indican Müller-Freienfels y Jordán de Urríes, su trabajo sería ocioso si respondiese a esta exclusiva intención, pues el hombre cuenta con medios más fáciles de exteriorización: «si no tuviera otro fin sería una función superflua» (14). No puede constituir distintivo porque «nuestros sentimientos se revelan en nuestras palabras, gestos, inflexiones fonéticas, movimientos, en nuestro actuar de cada hora y por vías más directas y explícitas que las que pudiera seguir el arte» (15). El ejemplo de la música es particularmente esclarecedor para la refutación de esta teoría. La partitura puede estar inspirada en el deseo de traducir sentimientos concretos (intención patente de manera especial en la música vocal), pero éstos sólo tienen un valor preartístico de impulso genético: los temas de la obra son los motivos integrados por una serie limitada de notas caracterizada por precisas relaciones fónicas y rítmicas. Lo mismo cabría afirmar del teatro, la novela, el edificio o cualquier otra manifestación artística, aunque no todas permitan tan fácil intelección del problema. Para Esplá «los sentimientos prácticos, vitales, nacidos de nuestro contacto con el mundo en torno, ... se representan o evocan en la forma artística, es cierto, mas son allí materiales de construcción, medios y no fines expresivos» (16).

La obra produce una reacción emotiva nueva: los sentimientos artísticos derivados de sus valores propios y en cuya aprehensión se inviven aquellos otros que quedaron subsumidos en su realización. La cita de *Otelo* está elegida con acierto: «ese juego gigantesco de pasiones en pugna, concebido y organizado en una forma técnica, o para hablar más exactamente, intuido en esa forma que vivió el artista mientras la creaba, ese juego digo, engendra la elocuencia, la emoción, la belleza de la tragedia. Todo lo demás son simples medios o instrumentos del arte» (17). Los sentimientos exteriorizados carecen de valor artístico: es el artista el que se lo confiere. Por esto afirma Esplá: «suprimamos la visión técnica shakespeariana y Othello se reducirá a un vulgar crimen pasional» (18). La belleza de la obra, el goce producido por su contemplación depende de su propia entidad artística. La naturaleza de los sentimientos expresados puede suscitar simpatía o antipatía afectiva, pero el verdadero juicio artístico superará fácilmente estos factores anestéticos. Cervantes o Velázquez son

---

(14) Art. cit., p. 28.

(15) Art. cit., p. 28.

(16) *Vocación musical*, p. 804.

(17) *En torno del arte*, p. 28.

(18) Art. cit., p. 29.

igualmente grandes en la representación de lo noble y elegante que de lo picaresco y vulgar. Cuando aplicamos estas categorías de elegancia y vulgaridad a una obra de arte no hacemos referencia a la temática que pudo mover a su creación, sino a las propiedades estimativas de su realización. Estamos ante el mismo caso que el analizado anteriormente acerca de las relaciones entre arte y naturaleza. Por una interpretación rigurosamente literal de la teoría imitativa, Burke no acertó a distinguir entre los sentimientos primarios e inspirativos y los artísticos. Esplá no incurre en este grave error: «escenas o cosas desagradables, incluso repelentes, para toda conciencia estética normal —martirios de santos, con sus llagas sangrantes; retratos de mujeres feísimas o seres monstruosos—, nada de eso impide gozar de la hermosura "artística" de la obra contemplada» (19). La actividad creadora surge de «la voluntad de fijar en formas durables las creaciones de la fantasía» (20).

El artista es sensible a los problemas de su tiempo, pero esto no le define, porque también los sienten sus contemporáneos. Lo que le distingue son sus vivencias artísticas, o vivencias del ser-técnico del artista, al que se subordina su ser-hombre, aun cuando sea éste quien aporte la materia prima de aquéllas» (21). Con otras palabras: «lo que precisamente caracteriza al artista es su tendencia exaltada hasta la necesidad por el ejercicio mismo del arte, a someterlos al juego de la fantasía mediante una técnica particular» (22). En otro aspecto, como nuevo argumento, la observación de que la comunicación no siempre se logra. No sólo en la música o en la arquitectura: también en la pintura y en la escultura se producen faltas de coincidencia entre los sentimientos expresados y los sugeridos en el contemplador (23).

La atribución de una finalidad comunicativa al arte no se limita a la esfera del sentimiento. Se extiende también a las ideas. En efecto, el arte religioso expresa dogmas, la literatura de tesis teorías. Estos géneros artísticos han tenido vigencia en todos los tiempos. En los nuestros se ha acentuado la reductibilidad de ambas actividades. Menéndez Pelayo se sentía obligado a distinguirlas: la coincidencia de facultades en una misma persona (como en el caso de Goethe) no argüiría identidad de ámbito operativo. Por el contrario, Heidegger habla del poder del arte en la desocultación del ente. Eugenio Frutos planteaba el problema en el mismo título de uno de sus libros: *Creación filosófica y creación poética.* A los artistas les agrada que se les reconozca esta fuerza de penetración en los misterios del ser, sin necesidad de pasar por las laboriosas vías científicas, positivas o metafísicas. Esplá, en cambio, se opone a estos ensueños y critica «el nuevo misticismo que planea en el cielo de Europa, a ver en el arte un conocimiento privilegiado de la esencia de las cosas, de la realidad.

---

(19) *Vocación musical,* p. 804-5.

(20) *En torno del arte,* p. 23.

(21) Art. cit., p. 37.

(22) Art. cit., p. 35.

(23) Art. cit., pp. 19 y ss.

idea incrustada en los espíritus dados a lo maravilloso, que recobra de cuando en cuando algún vigor en la historia» (24).

Los motivos ideológicos pueden inspirar la creación de una obra, pero su función es semejante a la ofrecida por los sentimientos anestéticos. El artista puede expresar principios científicos originales, pero su descubrimiento es previo. Compite a la ciencia la verdad, al arte la creación de una forma estéticamente valiosa. Por esto afirma Esplá que «el artista no busca la verdad, contra lo que suele creerse, y si la buscara no la encontraría, porque la verdad es una razón ajena en absoluto a la vida afectiva de quien va de veras detrás de ella y observa serenamente la cadena lógica de los acontecimientos, de los fenómenos» (25). La verdad del arte es la obra. La abstracción «no significa lo mismo en el arte que en la ciencia», porque «sus expresiones no son conceptos de contenido universalmente válidos como son las verdades científicas» (26). La obra es singular. En ocasiones su vida artística es tan intensa que le conferimos una significación representativa universal (Schelling consideraba al genio como creador de mitos): «El arte es, pues, creador de formas modélicas durables conservadoras de sucesos ideales, cuyo valor depende del rango y jerarquía de la actitud mental que las origina y que transmiten; por consiguiente, de la calidad e intensidad de las emociones emanantes de aquella actitud» (27). Pero esta atribución es *a priori* y se funda en su mismo valor: «la unicidad implícita en su ser ideal nos induce a pensarlos más allá del tiempo y del espacio, convertidos en objetos-símbolo de su tipismo particular. Generalizamos, pues, este tipismo gratuitamente, como si fuera representativo de toda la humanidad y caemos en un simbolismo, si puedo expresarme así, tautológico» (28). Como Camón, Esplá se opone al arte intencionalmente simbólico (29). Igual que el modelo natural y el sentimiento, la ideación científica o filosófica (que «no pueden ser fondo, intelectual o moral, de las obras de arte, cuyo fin es ajeno a conclusiones teóricas») «en virtud de la metamorfosis operada por el acto creador, se convierte en pura forma» (30).

La erudición, la inteligencia científica enriquecen el ejercicio de las facultades artísticas, pero no las suplantan: «no basta ser sabio y filósofo para crear una obra de arte; lo que hace falta es ser artista y no olvidar que las consideraciones de orden científico o filosófico, como los sentimientos vitales, no son en el arte sino elementos constructivos» (31).

La atención contemplativa dirigida hacia el elemento eidético o sentimental traducido en la obra deja inéditos sus valores artísticos. Su estimación excesiva produjo en la música la reacción de la escuela de

---

(24) Art. cit., p. 38.
(25) Art. cit., p. 35.
(26) Art. cit., p. 18.
(27) Art. cit., p. 35.
(28) Art. cit., p. 18.
(29) Art. cit., pp. 16 y ss.
(30) Art. cit., p. 39.
(31) Art. cit., p. 39.

Hanslick, que negaba la capacidad de este arte para la expresión afectiva concreta y lo concebía con exclusivo criterio configurativo. Las discusiones motivadas por su actitud constituyen un momento de la polémica general acerca de forma y contenido. La bibliografía es muy amplia, pero la cuestión es artificiosa. La tesis formalista de Hanslick no es aplicable ni siquiera a la música y está en contradicción con la mayor parte de las manifestaciones históricas del arte. Por otro lado, como por sí mismo el contenido carece de valor artístico, su consideración aislada disuelve la obra. Impulsa la actividad creadora, mueve la fantasía del artista a la génesis de una forma en la cual se expresa, pero la vida artística adquirida es la que define la obra en su peculiar singularidad. Esplá señalaba con razón los inconvenientes derivados del «dualismo que ve en el arte fondo y forma. Esta última sería una especie de funda transparente, aplicable a las interpretaciones personales de la vida convertidas en tesis. Pero esta dualidad no existe más que en los productos intelectuales, en la ciencia; es pura ilusión en la obra artística» (32). Al quedar subsumida toda intencionalidad expresiva en la artística, forma y contenido constituyen una unidad indisoluble como los dos coprincipios escolásticos de materia y forma: «forma y contenido más que inseparables, son aquí la misma cosa; no hay ideación, por un lado, y procedimiento por otro; cuando lo hubiere se malograría la obra de arte» (33). No era necesario el radical esteticismo de Hanslick y los formalistas. La música poemática se manifiesta tan legítima como el sinfonismo puro, la plástica figurativa como la resultante de conformaciones de líneas, superficies y conjunciones cromáticas, porque en la realización artística responden a una misma actividad psíquica: «el complejo primitivo disuelto antes en una conciencia oscura, se transfigura, finalmente, en pensar técnico claro, es decir, en la forma liberadora de las contingencias que hacen del mundo un espectáculo inestable y efímero» (34). La existencia de modelo o de intención expresiva no interfiere la verificación plena del arte, ya que «el sentido artístico transforma, es creador» (35), plasma una ordenación formal que se rige «por la intuición del equilibrio entre los elementos estéticos que la componen y por el sentimiento de su ritmo interior»; en consecuencia, «la forma aquí no es tan sólo apariencia y contorno; es también estructura interna, coherencia orgánica que se basta a sí misma, autógena como la de los organismos vivientes y éstos son inconcebibles, no son nada, sin la forma concreta total que los sostiene y coordina sus partes» (36).

Una vez que ha demostrado la autenticidad del arte que concreta en forma artística una temática apropiada, señala sus preferencias por el mismo frente al formalismo puro. En efecto, la posibilidad de que una intención expresiva adquiera vida artística confiere al arte un alto

---

(32) Art. cit., p 29.
(33) Art. cit., p. 17; *Vocación musical*, p. 817.
(34) *Vocación musical*, p. 804.
(35) *En torno del arte*, p. 23.
(36) Art. cit., p. 29.

valor humano, ya que le es permitido asimilar los problemas más urgentes que tiene planteados el hombre. Por esto juzga Esplá que cuando «el arte, viciado de orgullo y de impotencia al mismo tiempo, se desentiende de su origen y, menospreciando el material pristino que el hombre le aporta (el hombre, que no es el artista, pero es su soporte) pretende extraer de su tronco técnico hasta la tierra que cubre y alimenta sus raíces, se deshumaniza entonces y emprende la carrera hacia un formalismo huero» (37).

La asignación al arte de una función que trasciende el mero hedonismo parece oponerse a la tesis lúdica. Esplá, sin embargo, la acepta. En nuestra opinión, su adscripción tiene un fundamento kantiano y schilleriano: «es consecuencia de la estimación desinteresada de la actividad artística. La obra puede traducir los temas más profundos, pero no perdamos de vista que tales complejos (actitudes morales, políticas, amorosas, familiares, religiosas, etc.) no son factores específicos del arte» (38): el artista crea una conformación, ordena la materia, juega, «se caracteriza precisamente por su tendencia, exaltada hasta la necesidad, de someter esos complejos al juego de su fantasía, mediante su técnica particular» (39). Si la expresión no constituye motivo de diferenciación, porque puede exteriorizarse de otros modos, cabe admitir la derivación de Spencer y Gros de la primitiva teoría de la vinculación del arte al juego («a pesar de todos los reparos que puedan ponérseles»), pues el arte no deja de ser un lujo sin utilidad práctica, una actividad deportiva, libre, al mismo tiempo que sometida a reglamento (40). Se trata de una nueva manifestación de su oposición a una errónea interpretación de la función del contenido. Con idéntico criterio señala la necesidad de la dedicación artística y contemplativa del hombre: «el arte es un juego, un deporte del espíritu, tan esencial e indispensable a la salud de éste como el ejercicio físico lo es a la del cuerpo» (41). Naturalmente, su misma experiencia personal le impide deducir la falsa consecuencia de una facilidad creadora: «habitualmente, la elaboración de una obra de arte ocasiona inquietudes y requiere esfuerzos penosos, lo que no afecta a la naturaleza lúdica de esta actividad» (42). En todo caso, la conexión de Esplá con esta doctrina se establece a través de su tesis de la transmutación artística: la creación de la forma se le ofrece como «fin del juego artístico»; es así como «el artista juega con la realidad» (43). Indudablemente, arte y juego presentan caracteres coincidentes, que son los que Esplá resalta; pero también difieren de manera notoria desde diversos puntos de vista.

---

(37) Art. cit., p. 37.
(38) *Vocación musical*, p. 803.
(39) *Vocación musical*, p. 803; *En torno del arte*, p. 35.
(40) *En torno del arte*, p. 40.
(41) *En torno del arte*, p. 38; *Vocación musical*, p. 803.
(42) *En torno del arte*, p. 36; *Vocación musical*, p. 804.
(43) *En torno del arte*, p. 34.

La materia ofrece una resistencia para su transformación. Las sucesivas generaciones reciben las experiencias conformativas de las precedentes. El concepto de técnica no tiene una significación unívoca. La operación utilitaria exige un conocimiento profundo de las constantes físicas y teleológicas: determinadas, se aplican ilimitadamente. Por el contrario, en las bellas artes la creación es singular. En su formación, el artista asimila la tradición técnica. Pero en cada obra aplica la regulación idónea que proyecta personalizada. La creación genial se distingue además por la apertura de nuevos criterios configurativos. Frente a la tesis del aleteo iluminativo de las musas, Esplá observa con acierto derivado de su propia experiencia la función sugerente del problema técnico. Refiriéndose a la *Victoria de Samotracia*, comenta que «esta obra extraordinaria ha nacido de la firme voluntad de resolver un problema en cuya aridez técnica halló el autor el estímulo óptimo de su inspiración» (44). Del mismo modo, a través del estudio continuado de la partitura, el intérprete puede descubrir posibilidades inéditas para su versión.

Pero el planteamiento del maestro alicantino no se limita al tema de la naturaleza y significación de las reglas. Es mucho más profundo. Se trata de la definición técnica de la actividad artística. No los móviles posibles, sino la concepción de una estructura es lo que la caracteriza. Pero esto supone una visión de su realización, que se clarifica en el proceso de su verificación. Por esto puede afirmar: «El arte es un acto técnico. Este vocablo no tiene su estrecho sentido de regla práctica u oficio, instrumento inerte, sino el más vasto y fundamental de modalidad específica del pensamiento, vivificadora de aquella regla instrumental. El pensar y el concebir del músico, del poeta o del pintor son técnicos» (45). La génesis artística suele ser laboriosa. La vocación creadora urge. Pero es cierto que a veces se encuentran en un momento inexplicable de luz soluciones imprevistas o largamente buscadas. Se nomina esta situación feliz con el término de inspiración. También puede conferirse a esta palabra el sentido literal de gracia, que distingue a las obras de los verdaderos maestros de aquellas otras compuestas como mera aplicación de oficio. Pero la duración larga o breve, esforzada o fácil, no modifica la esencia del acto creador: el artista encontraría en el destello luminoso la conformación, el pensamiento técnico. Por esto a la unidad de forma y contenido puede añadir Esplá la de técnica e inspiración: «la inspiración no es absolutamente nada real, nada comunicable, sin la organización técnica que la define y la fija en la materia estética: ambas cosas nacen a un tiempo y forman un solo cuerpo» (46). La técnica, sin lo que llamamos inspiración, no pasaría de ejercicio más o menos valioso. Por otra parte, el grado de complejidad de la obra no determina su valoración, es factor marginal: «no es, pues, más

(44) Art. cit., p. 39.
(45) *Vocación musical*, p. 802.
(46) *Vocación musical*, p. 817.

fácil concebir y realizar la portentosa *Sinfonía en sol menor* de Mozart que el *Concierto para orquesta* de Bela Bártok» (47).

TEORIA DEL ARTISTA

Ya hemos observado que se acentúa hoy la dependencia artística del medio. Se aplica con preferencia el método sociológico. Es cierto que el artista no puede quedar indiferente a los problemas humanos y adopta posiciones sobre ellos. Pero la intuición clara y determinada que exige Croce no versa sobre los mismos, sino sobre la configuración formal de su exteriorización artística. Por esto señala Esplá que si estas cuestiones especulativas, prácticas o afectivas le ofrecen la materia prima real, por sí mismas «no son factores específicos del arte», puesto que «constituyen, en grados variables de riqueza e intensidad, el patrimonio de todas las conciencias». Pueden incluso estar en pugna con otra realidad, la del artista en cuanto artista, «presentida en ese momento y resistente, difícil de moldear en la forma»; en estos casos sus vivencia se opone «a la del hombre que lo lleva sobre los hombros» (48), «a las del hombre práctico que vive en él» (49). Este desequilibrio tiene una importante función en la génesis de la obra, porque su intento de superación se erige en estímulo conformativo. Con pocas palabras Esplá delinea una teoría del proceso creador. En su opinión, el primer impulso derivaría de una conmoción psíquica motivada por una impresión vital cualquiera, externa o interna. Surgiría así «la necesidad de crear una forma expresiva» (50), que resuelva en orden el caos preconceptivo. Su inteligibilidad exigiría un esfuerzo, a través del cual el «contenido se transforma, abandonando su significación real para adquirir un sentido ideal específico» (51). La duración de este alumbramiento configurativo, así como las características de su realización ofrecen la más amplia diversidad de posibilidades según las artes, temperamento y condiciones actuales del artista. Para Esplá el fin del proceso en que cristaliza la creación consistiría en que «el complejo primitivo, disuelto antes en una conciencia oscura, se transfigura finalmente en pensar técnico claro, es decir, en la forma liberadora de las contingencias que hacen del mundo un espectáculo inestable y efímero» (52). El empleo de la expresión «complejo primitivo», así como la del «paso de lo subconsciente a lo consciente» pudieran hacer pensar en una adscripción a la estética psicoanalítica o en una concesión a la misma. Sin embargo, estos términos tienen relevancia distinta de su significación en esta teoría. Esplá especifica que encuentra mal fundadas las conclusiones «relativas al enlace posible del fenómeno musical con el hondo entresijo

---

(47) *Vocación musical*, p. 817.
(48) *Vocación musical*, p. 803.
(49) *Vocación musical*, p. 804.
(50) *Vocación musical*, p. 803.
(51) *Vocación musical*, p. 804.
(52) *Vocación musical*, p. 804.

de lo inconsciente o de lo preconsciente» y hace observar que «ciertos psicoanalistas, al ocuparse de la música, retuercen la interpretación de los hechos arrastrados por una verdadera obsesión teórica» (53): es normal que el compositor recabe para su trabajo horizontes estimativos más elevados que los deducidos de la interpretación psicoanalítica.

Con mayor energía se opone justamente a la estimación patológica del artista. La capacidad creadora es inherente a la humanidad, pero sólo en casos muy reducidos se presenta con manifestación genial. El trabajo, la dedicación, es insoslayable para el desarrollo de las facultades artísticas por eminentes que éstas sean, mas por la vía de la laboriosidad se puede ascender más alto en otras actividades. Ya desde la antigüedad se reconoció la inaccesibilidad para el hombre ordinario de las metas estéticas conseguidas por el genio. Surge así la doctrina del artista vate, iluminado, favorecido por las musas, que recogió Platón en el *Ion* y todavía se expone por prestigiosos pensadores. La diferencia, en consecuencia, es de jerarquía, de posibilidades. Por esto afirma Esplá: «El genio, desde luego, entraña una anormalidad funcional, pero no necesariamente de carácter morboso» (54). Cabría preguntar si de esta superioridad y de los mismos aspectos de su labor profesional no derivarían algunos rasgos que establezcan un perfil psicológico diferenciado y, en cierto modo, patológico. A este respecto Esplá recuerda que «en todos los hombres, artistas o no, se acusan sesgos mentales asimilables a síntomas neurósicos», que «la normalidad espiritual absoluta es una quimera» (55). A los ejemplos de artistas con manifestaciones de psicología enfermiza se respondería con la cita de casos de otras profesiones. Por su mayor sensibilidad, en el artista pueden incidir con más agudeza los problemas afectivos provocados por el drama vital cotidiano, «pero no perdamos de vista que tales complejos no son factores específicos del arte; constituyen en grados variables de riqueza e intensidad el patrimonio de todas las conciencias». Dessoir notaba que hay que distinguir entre lo común y lo vulgar. Esplá no niega la tensión psicológica del proceso creador, pero señala al mismo tiempo su compatibilidad con una perfecta salud espiritual (56). Podría añadir incluso que se trata de una condición. Esta observación deriva de la propia experiencia personal que le ha permitido invivir una de las notas más características de la creación artística: la proyección de una lógica compositiva. La disposición configurativa de una partitura responde a un orden impuesto por su autor, que confiere a cada uno de sus elementos una función determinada que encuentra su justificación en el conjunto. En Schumann la esterilidad siguió a la disminución de sus facultades mentales. La participación primordial de la fantasía no impide que la estructura artística sea tan precisa como la expresión del pensamiento

---

(53) *Vocación musical*, p. 809.
(54) *Vocación musical*, p. 803.
(55) *Vocación musical*, p. 803.
(56) *Vocación musical*, p. 804.

científico: «analicemos una obra musical y observaremos que las relaciones según las cuales se organizan sus diferentes momentos no son fortuitas, esparcidas al azar de impulsos irreflexivos: obedecen a un plan general, a una intención bien determinada previamente..., todo está encadenado por la lógica especial y sutil de la inteligencia musical» (57). Se presupone en el artista unas condiciones sensibles idóneas para su arte, pero Esplá se opone con razón a la insuficiencia del psicologismo de Ribot referido a la música, porque «en su teoría queda descartada la función de la inteligencia musical, la expresión de una modalidad del pensamiento que tiene su lógica intuitiva y se impone a quien sabe comprenderla» (58). Reflexión e intuición figuran entre las notas caracterológicas que definen, pues, al artista: «la intuición y la reflexión son evidentes en todas las formas en que la predisposición musical se hace patente» (59). El grado de participación de una u otra permitiría la distinción de tipos psicológicos de compositores.

Como en algunos géneros literarios, en la música el creador necesita el concurso del intérprete. La bibliografía sobre este tema es escasa. En el diálogo citado Platón relacionaba con las musas no sólo la capacidad original, sino también la de exteriorizar con propiedad las obras de los diferentes autores. Esplá ofrece importantes observaciones sobre esta cuestión tan interesante. En las primeras etapas de la historia de la música, el compositor traducía personalmente su obra. La complejidad adquirida por el arte instrumental, la polifonía e incluso la melodía vocal, han obligado a una diversidad de funciones. Ya entre los griegos surge el rapsoda como intérprete profesional. La exigencia de intermediarios se inserta entre los aspectos esenciales de las artes que lo exigen. Por mucha eficacia que se haya conferido a los signos comunicativos, los sistemas de notación no pueden precisar de manera total el matiz exacto con que el compositor ha concebido cada nota. Pero en esta indeterminación se fundamenta el valor artístico de la ejecución, de otra manera reducida a mera exteriorización mecánica. No se trata solamente de dar vida sensible a la partitura, sino que hay que penetrar en su contenido expresivo y revelar la intención estética de su autor. Esplá lo ha comprendido bien: «una composición, sinfonía, sonata, etc., en la partitura no es más que una serie de signos indicadores de los esfuerzos motrices, con sus infinitos matices dinámicos y agógicos, que el intérprete individual o colectivo, cual orquesta, ha de efectuar para convertir en actual lo que sólo existe allí virtualmente, esto es, el contenido de una concepción específica, la del compositor, cuya realización material es una forma sonora, forma aérea, ondas organizadas que nos despegan del suelo práctico y nos llevan en volandas a un mundo ideal no siempre fácil de penetrar, aunque nos parezca cómodamente accesible» (60).

(57) *Vocación musical*, p. 808.
(58) *Vocación musical*, p. 810.
(59) *Vocación musical*, p. 815.
(60) *Vocación musical*, p. 801.

Nos encontramos, por tanto, con una doble manifestación de la vocación artística (61). Condición básica en ambos casos es la posesión de un buen oído musical. En algunos sistemas de pedagogía instrumental de teclado se atribuye poca importancia a este factor, pero, a nuestro juicio, es cualidad que distingue al músico desde el comienzo de su formación. Esplá tiene la misma opinión, si bien señala con acierto que no siempre coincide un correcto oído con la posibilidad de una emisión vocal afinada (62). También observa con fina comprensión que, frente a lo que pudiera esperarse, la memoria propia del intérprete (facultad que debe poseer muy desarrollada) no es sólo auditiva, sino visual, ya que se fundamenta en gran manera en el recuerdo de la sucesión de los signos de notación insertos en el pentagrama. Por otra parte, la reiteración de los mismos actos en el estudio fragmentado y total de las partituras genera una memoria mecánica de los movimientos manuales que es también típica del ejecutante y que no deja de ser advertida por el maestro alicantino. Es legítimo el deseo de adquirir los conocimientos necesarios para una labor de intérprete que se limite a un ámbito de ejercicio personal, sin proyección profesional. En cambio, Esplá nota que la iniciación de estos estudios por móviles económicos o de celebridad constituyen criterios extraartísticos negativos; asimismo fustiga la reducción de los programas de los virtuosos: su continua repetición «apaga poco a poco las vivencias de la vocación y el virtuoso acaba por convertirse en verdadero autómata» (63).

TEORIA DE LA CONTEMPLACION

La teoría de la imitación entendida en su acepción más literal facilita un módulo valorativo de la obra: su referencia al modelo. Sin embargo, el correlato es irrelevante, porque aun en el arte más naturalista, el artista ha de crear la imagen plástica o sonora que estructura y conforma la materia y sobre ella ha de versar el juicio. Para muchos éste depende de la capacidad de sugerencia que la obra ofrece a la actividad de su propia fantasía. Este tipo de contemplación es bastante frecuente en la música entre personas incapaces de aprehender la configuración sonora de la partitura. Esplá muestra el error de ambas actitudes: «víctimas de ilusiones místicas, creen en no sé qué potencias misteriosas y heterogéneas del arte, cuando no lo toman por espejo de la realidad» (64). Si los móviles inspirativos extraartísticos son subsumidos y transformados en la creación artística, a las formas específicas derivadas de la división de las artes corresponderían otros tantos tipos de experiencias contemplativas: «el espíritu adopta frente a la obra de arte dos posturas opuestas: una en cuanto aquélla evoca realidades y otra en cuanto estas realidades cambian de significación a través de los factores técnico-

---

(61) *Vocación musical*, p. 812.
(62) *Vocación musical*, p. 813.
(63) *Vocación musical*, pp. 814-15.
(64) *En torno del arte*, p. 15.

expresivos de cada modalidad artística que crea, así sus particulares sentimientos y éstos son absolutamente intransferibles de un arte a otro. La emoción pictórica no es la emoción musical ni se le parece y esta última no es ni de lejos la emoción poética o literaria, etcétera» (65). En otro aspecto, tampoco cabe la aplicación de cánones de vigencia general, porque «el arte no tiene la universalidad propia de la ciencia; no formula leyes ni conceptos generales» (66). En la creación artística la capacidad de universalidad de la obra deriva de la misma riqueza de su singularidad. Cada producción genial es al mismo tiempo individual y arquetípica. Por esto, como ha subrayade Camón y la escuela fenomenológica respecto de la plástica, Esplá nota que el juicio ha de ejercerse sobre la partitura considerada en sí misma en cuanto proyección del ideal estético de su autor. No son válidos los criterios deducidos de las obras de Beethoven para juzgar a las de Debussy. Sin embargo, reconoce que, como consecuencia de la contemplación de la naturaleza, a pesar de la influencia de los factores prácticos, vamos «modelando imágenes-arquetípicas de seres y cosas que, por una parte, se erigen en cánones valorativos y por otra contribuyen a desarrollar el sentido de la simetría, del equilibrio, del ritmo en el tiempo y en el espacio, etcétera» (67): del mismo modo, por encima de la estimación de sus coordenadas individuales, también la contemplación de las obras de arte produciría análogos efectos en relación con estos principios estéticos generales.

La aprehensión de los valores artísticos de la música ofrece quizá mayores dificultades que los de las restantes artes. Esplá observa con razón que, incluso maestros tan ilustres como Berlioz, no tuvieron un concepto claro de su significado, por influencia indudable de sus ideales poemáticos exaltados en la intencionalidad compositiva (68). Odier admitía cinco tipos de receptividad musical: racionales, ideativos, imaginativos, sentimentales y emotivos puros que serían, en su opinión, los más específicamente musicales. Esplá no considera ilegítimas las otras cuatro formas, pero a condición de que queden subordinadas a la última. Estima, en efecto, que «no podemos prescindir de los fenómenos asociativos, provocados por externos accidentes de la música» y que «tales asociaciones son, en muchos casos, indispensables» (69). El error estribaría en fundar en ellos «la significación» y el juicio de la partitura, lo que constituiría una evidente desorientación mental con respecto al sentido de la música» (70), así como una falsa valoración de las obras, que debe resultar «independiente de la ganga intelectual o afectiva que gratuitamente podemos zaherirles, según nuestros prejuicios, asociaciones eventuales y estados de ánimo» (71). Sin embargo, el maestro

---

(65) *Vocación musical*, p. 805.
(66) *Significación estética de la ópera*, p. 94 (6).
(67) *En torno del arte*, pp. 24-5.
(68) *Función musical y música contemporánea*, pp. 20-1.
(69) *Vocación musical*, p. 811.
(70) *Vocación musical*, p. 812.
(71) *En torno del arte*, p. 39.

alicantino nota con acierto la fuerte influencia del caso particular de «los afectos vitales que en virtud de viejas asociaciones fuimos depositando en las obras tantas veces escuchadas y éstas nos los devuelven como un espejo» (72). A este factor se debería la complacencia sentida ante la audición de composiciones mediocres, no sólo por oyentes sin demasiado criterio, sino incluso por personas de gusto y sólida preparación.

Las condiciones fisiológicas del órgano perceptivo establecen también una base para el juicio. Esplá destaca el hecho de que «la conciencia se comporta sensorialmente como si captara la razón numérica entre las frecuencias de los armónicos», la relación de semejanza entre los sonidos en intervalo de octava y la función tonal de la quinta (73). Fenómeno sensorial verdaderamente curioso lo constituye la actitud del oído musical europeo al tolerar las imperfecciones del sistema de temperamento igual de tonos y semitonos y (en el caso de que los que tienen educación musical adecuada) al no confundir los sonidos con sus enharmónicos. Se debe esto a la audición de la composición como una estructura de relaciones obligadas. Pero esta aprehensión exige la contribución activa del oyente: «el camino de la música con todas sus etapas imaginarias se vive en nuestro tiempo personal auténtico» (74). La obra ha de ser actualizada «mientras dura el acontecimiento sonoro»: la incapacidad para esta participación definiría la sordera mental para la música (75). Sin embargo, Esplá se opone también desde este punto de vista de la contemplación al psicologismo positivista de Ribot.

Una de las consecuencias de la exaltación romántica del subjetivismo fue la subordinación contemplativa de la naturaleza. En su expresión artística no se tiende a una imitación realista o idealizada, sino a una interpretación personal transida de psicologismo. No es extraño que se valorase en su aprehensión las posibilidades para la proyección de nuestras vivencias. El contemplador normal acostumbra también a admirarla a través de la asimilación de las distintas versiones de los artistas concretadas en sus respectivas obras. Los Vischer, Herder y más tarde Lipps y Volkelt fueron los principales formuladores de la teoría de esta estética transpositiva. Una de sus consecuencias inmediatas fue la pérdida de interés calológico por el objeto natural considerado en sí mismo. A la misma meta se llegaba por la consideración de su practicidad y su inmersión en una onda teleológica. Esplá, sin embargo, se opone resueltamente a esta tesis: «algunos autores han negado la belleza natural, so pretexto de que la formulamos a veces exhortados por ideales artísticos. Esta opinión es errónea... Creer que sólo los experimentados en arte pueden llegar a la emoción estética es una orgullosa puerilidad» (76). Este reconocimiento de la efectividad de la hermosura de la naturaleza no impide la observación de su distinción de la artística: «la

---

(72) *Vocación musical*, p. 812.
(73) *Función musical*, pp. 15-6.
(74) *Función musical*, p. 18.
(75) *Función musical*, pp. 17-8.
(76) *En torno del arte*, p. 24.

belleza artística y la natural no tienen el mismo origen ni la misma significación» (77). Tampoco es óbice para que admita que, en efecto, «la cultura artística puede ampliar, enriquecer, multiplicar» nuestras experiencias y que objetos y paisajes neutros para miradas vulgares «tienen, sin embargo, interés para muchos espíritus cultivados» (78). Pero la inversa también se cumple: «la influencia de los arquetipos de belleza natural en los cánones de la belleza artística es visible en algunos períodos de la antigüedad clásica, aparte de los motivos de ascendiente social y técnico que han contribuido a fijar dichos cánones» (79). Un somero recuerdo de la historia de todas las artes confirmaría estas palabras y aún ampliarían el ámbito de su verificación.

TEORIA DE LA MUSICA

Nuestro esteta Jordán de Urríes (contemporáneo en parte de Esplá) criticaba con razón a Croce por la reducción de la división de las artes a un criterio puramente externo y accidental. La doctrina estética general del filósofo italiano le impedía advertir que el arte no es una forma intuitiva y prelógica de conocimiento, sino la creación de una estructura, forzosamente diferente según la materia configurada: la distinción comienza, pues, en la misma iniciación del trabajo creador. En el neoclasicismo se tendió a acentuar los límites de separación entre las artes. Sin embargo, se procuró también encontrar elementos de relación para el establecimiento de grupos. Lessing propuso una división entre artes del tiempo y artes del espacio, que Schasler adoptó modificando algunos aspectos de su contenido y aun la misma nomenclatura de su formulación, pues prefirió hablar de artes de reposo y de movimiento o de la intuición simultánea y sucesiva. Conocidas son las clasificaciones de Kant y Hegel, la de éste fundada en un principio derivado de su filosofía de la historia (simbólicas, clásicas y románticas). Otros autores parten de un criterio sensorial (como Squillace y Deri), de factores psicológicos más complejos (Milá, Gietmann, Wundt, Lipps, etc.), de elementos objetivos (Dessoir, Döring, etc.) o de diversos puntos de vista (Vischer y Volkelt, por ejemplo). Algunos estetas (Wize, Schmarsou, Wulff, Leo, Jordán, etc.) establecen divisiones y subdivisiones profusas y alambicadas.

La distinción entre las artes constituye en Esplá una consecuencia inmediata de los principios de su filosofía artística. Si la realidad natural, afectiva o ideológica se transfigura en «pensar técnico claro», adquiere forzosamente «un sentido ideal específico según la modalidad del arte que lo transmuta» (80). Los móviles inspirativos se transforman en su expresión y adoptan un nuevo significado. El

(77) *En torno del arte*, p. 23.
(78) *En torno del arte*, p. 26.
(79) *En torno del arte*, p. 26.
(80) *Vocación musical*, p. 804.

proceso compositivo es diverso porque se concreta en imágenes configurativas diferentes. Un mismo paisaje puede producir idénticas resonancias emotivas susceptibles de traducción poética o pictórica, pero «el arte empezaría cuando poeta y pintor, encarándose cada cual con su conciencia, organizaran los materiales de su arte respectivo... cada uno obtendría una forma distinta y peculiar del pensamiento: lo que expresa el poeta no encuentra equivalencia alguna en lo que expresa el pintor. La especificidad del pensar artístico hace de cada una de las artes un mundo cerrado» (81). Es comprensible que coordenadas ambientales idénticas operen de manera semejante sobre los artistas y afloren en sus obras, pero Esplá no se deja influir por determinismos geográficos o sociológicos. Por el contrario, frente a los que indican «que Debussy tiene más afinidades con Cézanne, por ejemplo, que con Beethoven» observa las analogías esenciales que existen entre las obras de los compositores (82). Pero el reconocimiento de la distinción no queda limitado a su observación objetiva: lo refiere también a la diversidad de efectos subjetivos derivados de la contemplación de las obras de arte diferentes: «cada modalidad artística crea así sus particulares sentimientos y éstos son absolutamente intransferibles de un arte a otro. La emoción pictórica no es la emoción musical, ni se le parece, y esta última no es, ni de lejos, la emoción poética o literaria, etc.» (83). En otros textos afirma igualmente: «cada arte crea sus propios sentimientos» (84), «cada una de las artes vive, por tanto, cercada en una conciencia peculiar y sus expresiones son intransferibles» (85). En el abrazo nietzscheano de Dionyssos y Apolo, éste no reduciría su actuación a una función de mera conformación estructural. Impondría al mismo tiempo un criterio diversificador: «sólo Apolo puede abrirle un cauce expresivo, oriéntandolo hacia la luz de una forma técnica, precisa y clara. Apolo, pues aisla las artes con el privilegio de un pensar distinto para cada una. Y ese pensar único y específico lleva inmanente su propio cosmos sentimental» (86). Pero la variedad de artes no plantea sólo el problema de la diferenciación, sino el de la posibilidad de convergencia. Particularmente agudo se manifiesta en el caso de la música vocal. Su resolución exige la formulación previa de un concepto de la música.

Esplá advierte con acierto el carácter especial de este arte (87). La teoría de la mímesis resulta inaplicable. El poeta ordena palabras y el pintor colores, pero normalmente la realidad estimula sus trabajos y funda un vínculo referencial para sus obras. En cambio, «el músico ha de crear sus formas expresivas a partir de una célula, el sonido, que por sí sola no tiene significación en el mundo práctico» (88). Sin embargo, por la naturaleza vibratoria del sonido, se

---

(81) *En torno del arte*, p. 19.
(82) *En torno del arte*, p. 21.
(83) *Vocación musical*, p. 805.
(84) *En torno del arte*, p. 36.
(85) *Función musical*, p. 13.
(86) *Función musical*, p. 14.
(87) *Vocación musical*, p. 805.
(88) *Vocación musical*, p. 805.

establece un correlato entre la sucesión de las ondas sonoras que constituyen la partitura y nuestro propio devenir anímico, seamos compositores u oyentes. El maestro alicantino lo ha intuido claramente: «La afectividad musical se define así, exclusivamente, en el tiempo y tiene su estímulo primordial en un hecho vital análogo, cual es el sentimiento de nuestro existir, con sus infinitas gradaciones dinámicas y sus querencias afectivas informuladas, esto es, el curso de nuestra calidad emotiva, que es nuestro tiempo personal puro (89). Con frase que revela la profunda aprehensión, señala que «la música se existe más que se contempla o se oye» (90). Se suele atribuir a las partituras abjetivaciones (alegre, triste, dramática, etc.) con las que pretendemos interpretar una intencionalidad expresiva concreta o definir nuestra propia reacción afectiva ante ellas. Pero estos términos resultan inmatizados y totalmente insuficientes porque «el quid que les da valor y distingue a unas de otras, su vena expresiva auténtica discurre por debajo de todo eso, con su emotividad propia y su clarísima significación para todo ser dotado de la intuición requerida por este arte» (91). A este respecto ofrece otra observación feliz: «en la música se expansiona el espíritu en todas sus dimensiones» (92). En la obra puede cristalizar una emoción y, al mismo tiempo, es susceptible de producirla, pero, según dijimos en apartados precedentes, Esplá observa también la importancia del aspecto intelectual de su lógica compositiva (93): la supremacía de uno u otro factor o el equilibrio entre ambos constituye un criterio de distinción estilística. Es válida, por tanto, la siguiente definición: «la música, en el fondo viene a ser la definición, mediante jalones fijos —las notas—, de los impulsos y movimientos de aquella virtual fluencia sonora en función de un dinamismo afectivo» (94). Como puede advertirse, este concepto lleva implícito el reconocimiento de un *ethos* en la génesis y constitución de los temas (95), a cuya traducción contribuirían las diversas coordenadas físicas del sonido, lo mismo el tono o altura, la intensidad o la resolución tímbrica que el ritmo: «un ente-sonido discurre, adoptando rítmicamente posiciones diversas por el espacio imaginario de la música, espacio-tiempo, en realidad» (96). Pero la expresión no es relegada a estos elementos sensoriales ni al material temático, sino en cuanto integrados en la forma. De esta manera entiende la composición musical como «un complejo de tensiones y relajamientos, de infinitos matices dinámicos, vinculado a específicas relaciones rítmico-armónicas de varia intencionalidad, cuya expresión se hace inteligible en la forma» (97). A la riqueza de posibilidades expresivas de la melodía se añadiría la derivada de la superposición polifónica: indudablemente, la capa-

---

(89) *Vocación musical*, p. 807.
(90) *Vocación musical*, p. 805.
(91) *Vocación musical*, p. 808.
(92) *Vocación musical*, p. 807.
(93) *Función musical*, pp. 21-2.
(94) *Función musical*, p. 15.
(95) *Función musical*, p. 30.
(96) *Función musical*, p. 15.
(97) *Función musical*, p. 17.

cidad de la música para traducir las irisaciones afectivas de la subjetividad supera a la de otras artes. Esplá nota que mientras la forma expresiva de la poesía «es monódica, por decirlo así, encauzada en una corriente ideativa única, la polifonía musical, en cambio, es una toma de conciencia polidimensional en el tiempo, como una arquitectura en movimiento que recoge el *ethos* de nuestro actuar afectivo en el mundo en un complejo simbolismo emotivo» (98).

Boecio, Casiodoro y San Isidoro recogieron y transmitieron los principios especulativos pitagóricos en los que se basa el racionalismo imperante en la música europea con vigencia secular. El segundo de estos autores escribía: «la música es "disciplina vel scientia, quae de numeris loquitur, qui ad aliquid sunt his, qui inveniuntur in sonis"». Sin embargo, esta determinación matemática era concebida como una proyección del orden general reconocido en toda la creación. En consecuencia, se advertía un correlato con el cósmico y con el impreso en la constitución orgánica, fisiológica, psíquica y moral del hombre, lo que establece una correspondencia entre los afectos y su exteriorización musical y, a la inversa, la influencia de la música en el oyente. Desde su empirismo sensualista Eximeno se opuso a la fundamentación matemática de la estética musical, pero atribuye también a este arte una función expresiva de mayor eficacia aún que la ofrecida por la palabra: explica precisamente su origen como una acentuación de la capacidad de traducción anímica del lenguaje, que se exteriorizaría en la intensificación de las frecuencias y amplitudes de los sonidos emitidos; la contradicción entre sus doctrinas y las tradicionales era, pues, menor de lo que parecía deducirse de sus vigorosas polémicas. En nuestras obras *Estudios de historia de la teoría musical* (Madrid, 1962) y *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII* (Madrid, 1973) puede seguirse el desarrollo de la doctrina clásica a través de los tratadistas medievales (especialmente Aureliano de Reomé, Regino Prumiense, Hucbaldo, Cotton, Odington, Gil de Zamora, Juan de Grocheo, Marchettus de Padua y Jacobo de Lieja) y de los maestros españoles de los siglos XV al XVIII. Posteriormente filósofos románticos como Schopenhauer se apoyan en estos temas en el pitagorismo tradicional. La tendencia de la estética actual de vanguardia a conferir a la música una dimensión de universalidad tiene el precedente de la venerable definición isidoriana *sine musica nulla est*. La formulación de Esplá ofrece un matiz no exento de originalidad. Por una parte sustituye la justificación matemática por la física derivada de las coordenadas del sonido como movimiento acústico. Por otra (y es la más interesante) plantea la cuestión no en función de las posibilidades de los sonidos singulares, sino de la unidad resultante de las relaciones que se establecen entre todos los elementos fónicos que se integran en la creación de la obra y cristalizan en su estructura formal.

Observa, en efecto, que la escala europea se origina por la reunión en el ámbito de una octava de los seis primeros armónicos naturales del sonido fundamental (99). A pesar de la diversidad de gamas,

(98) *Vocación musical*, p. 807.
(99) *Vocación musical*, p. 806.

señala que «hasta en sistemas orientales de escaso rigor científico existe una función semejante a la ejercida por aquel intervalo en la música modal de Occidente» (100). La ordenación de la serie no se produce por yuxtaposición, sino que los grados ofrecen una significación específica derivada de la que se establece entre el segundo armónico y la nota básica, es decir, de la atracción ejercida por la tónica sobre la dominante que, a su vez, crea la relación de las restantes con la fundamental y entre sí. Con razón puede afirmar que «la gama musical no es, pues, una serie cualquiera de sonidos, sino un verdadero germen orgánico de la música, en el cual cada uno de sus elementos tiene asignada una función armónica». Como ha visto muy bien Esplá, lo importante no es sólo el valor formal de este hecho físico, sino sus virtualidades para la comunicación semántica: «esa función es interpretada afectivamente por la conciencia musical. La música le debe su poder expresivo a esas funciones derivadas de la primera y bien definida tendencia de la dominante» (101). La naturaleza de los nexos que se producen entre los sonidos establece el factor objetivo de la sensación subjetiva de la consonancia o disonancia de los intervalos y acordes. El maestro alicantino proyecta en estos conceptos una coordenada histórica que les confiere un carácter evolutivo en su apreciación y empleo. La antinomia entre ambos sería insuficiente: habría necesidad de una matización terminológica. Habla, por ejemplo, de «inestabilidad consonante» para indicar «ese maravilloso efecto de reposo interrogativo, imposible de obtener con las consonancias estables o con las armonías clausas de rauda pendiente cadencial»: en el final del primer acto de *Pelleas et Mélisande* con su doble apoyatura no resuelta encuentra una ejemplificación eficaz y particularmente bella (102).

La participación conformativa del ritmo la ve justamente en íntima convergencia con el curso armónico de la composición: «es la osambre de los procesos armónicos; con éstos tiene virtud expresiva; sin ellos la pierde y deviene simple combinación métrica porque no es el ritmo en cuanto regla de un movimiento lo que nos hace avanzar en la música, sino instituido en soporte de un dinamismo armónico» (103).

Según lo anteriormente expuesto, Esplá defiende la connaturalidad objetivo-subjetiva de la tonalidad: el fenómeno físico-armónico la crearía y nuestra organización sensorial y psíquica encontraría en ella la disposición más idónea. Esta afirmación se opone a las modernas tendencias de la estética atonal. En su refutación de las mismas formula dos argumentos principales. Por una parte, sus estudios en el Laboratorio Musical Científico de Bruselas le permiten concluir que «ninguna experiencia en sujetos normales, incluyendo algún paladín del dodecafonismo, confirmó la existencia de una conciencia cuya reacción, al recibir la sensación de una serie sonora, se mostrara

(100) *Función musical*, p. 16.
(101) *Vocación musical*, p. 806.
(102) *Función musical*, pp. 23-5.
(103) *Función musical*, p. 29.

independiente del sentino tonal» (104). En otro aspecto, nota que la misma actitud de evitar los agregados armónicos que insinúan más o menos lejanamente una cadencia, pone de manifiesto la presencia del sentimiento de la tónica en la conciencia: «huir de la tonalidad es también actuar en función de ella» (105). Explicita, contrariada o cohibida estaría siempre patente: «una conciencia atonal es una pura quimera» (106).

Esplá no se ha propuesto el estudio de las diversas formas musicales, pero hace atinadas observaciones sobre la ópera: en ella se plantea con la mayor profundidad el problema de las posibilidades de integración de las artes porque no se trata de mera yuxtaposición o cooperación en la consecución del efecto estético o expresivo. El maestro alicantino ha comprendido muy bien que el ideal renacentista de colaboración entre libretista y músico no produjo más que un teatro de alicorta y seca musicalidad: hubo de ser Monteverdi el que diera el impulso decisivo al nuevo género con la superación de la concepción de una «música moldeada por la palabra» (107). En las etapas de reacción frente a una excesiva subordinación del texto literario se ha vuelto siempre a una estética dramática fundada en los criterios originarios, pero en la práctica la capacidad del compositor queda en pugna con sus intenciones doctrinales. Esplá no tiene más que aplicar los principios de su teoría general del arte para establecer una correcta interpretación del teatro musical. El libreto inspira al músico y éste crea su partitura, que «puede tener un valor en sí misma» (108). No se trata, por tanto, de una unidad total: «es un compromiso, una solidaridad aspirando a una fusión que no se efectúa jamás»; cabe «que la música sea buena y el libro malo o viceversa» (109). Es más: «la primacía de la música es la condición misma del teatro lírico» (110). La finalidad del libreto es su versión musical: por esto ha de servir de impulso para la fantasía del compositor quien «corrige, modifica, sugiere escenas no para mejorar la composición literaria, sino para proveerse de las situaciones y, aun, de las palabras convenientes a su propósito de músico» (111). El mito nitzscheano le permite concretar su pensamiento: «hay en la ópera dos estructuras, dos organismos apolíneos independientes y nutridos de la misma sangre dionisíaca» (112).

Como era de esperar, Esplá se opone a que la tesis de la prioridad musical justifique la errónea concepción de la ópera como un simple pretexto para cantar: aun prescindiendo del riesgo de la presión del virtuosismo de los cantantes, se produce una contradicción con la esencia dramática de este género, abuso en que se ha incurrido en diversos momentos de su historia. Por lo demás, las

(104) *Vocación musical*, p. 806.
(105) *Vocación musical*, p. 806.
(106) *Vocación musical*, p. 807.
(107) *Significación estética de la ópera*, p. 8.
(108) *Significación...*, p. 8.
(109) *Significación...*, p. 8.
(110) *Significación...*, p. 2.
(111) *Significación...*, pp. 3 y ss.
(112) *Significación...*, p. 9.

posibilidades de valor artístico del mismo serían semejantes a las de cualquier otra clase de expresión musical. No existen géneros de música pura o no pura: «la música es pura o impura, según sea buena o mala» (113).

TEORIA DE LOS ESTILOS

El cambio de las circunstancias ambientales de civilización y cultura supone una transformación sucesiva del medio que rodea al artista. Cada generación ha de reaccionar ante coordenadas diferentes. Por otra parte, la variabilidad conformativa se exige por el carácter creador de la actividad artística. Pero la unidad ambiental en que han de desenvolverse las trayectorias vital y profesional de unos mismos artistas y la permanencia de unas constantes temperamentales han de proyectarse en semejanzas configurativas en la producción de cada período, lo que explica la formulación de unas terminologías denominativas de uso general.

Esplá destaca la necesidad de la correlación entre el artista y el público: «el artista es la voz de la circunstancia ambiente de su momento, hasta para ser innovador y su mensaje de belleza se dirige forzosamente a un público más o menos ideal, un público como él lo quisiera para sus creaciones» (114). En la realidad, por ser la intuición del artista «más fina y ágil que la colectiva», se produce hiatos de incomprensión, pero cuando la aportación es valiosa, la disociación se corrige hasta desvanecerse. La apertura de nuevas directrices es forzosa porque constituye un hecho inherente a la creación artística: el retraso en su aparición es peligroso porque indica que el genio está adormecido y porque «conduce a la ociosa repetición académica» (115). La primera manifestación artística se produciría cuando la esteticidad se hace operante en la fabricación del objeto: al lado del fin práctico «deviene expresiva la particular intuición de la forma» (116). Esplá estima con razón que no hay que demorar mucho este estadio en el que la sociedad primitiva trasciende la mera finalidad utilitaria: la decoración de utensilios, la ornamentación y el adorno personal serían pruebas de que «su fin no es otro que el de fijar en la materia una creación de la fantasía, una forma» (117). Aun cuando el artista asimile los procedimientos técnicos precedentes en el período formativo, parece que sus innovaciones suponen una reacción contra lo anterior. Por esto algunos historiadores han tendido a advertir una tendencia de movimiento pendular en la evolución de los estilos. Recordemos, por ejemplo, la tesis de D'Ors. Esplá observa en la acentuación del aspecto racional de las concreciones musicales con la realización de estructuras independientes de una motivación afectiva o, a la inversa, en la

---

(113) *Significación...*, p. 2.
(114) *Función musical*, p. 22.
(115) *Función musical*, p. 22.
(116) *En torno del arte*, p. 14.
(117) *En torno del arte*, p. 15.

exagerada estimación de la función del factor sentimental inspirativo con menoscabo de la interna lógica de las estructuras sensibles, dos direcciones opuestas e igualmente erróneas: la que incurre «en las aberraciones del formalismo» y la que «produce las formas románticas decadentes» (118). En su opinión, se trataría de dos concepciones que han podido surgir en distintas etapas. Pero no cabría interpretar la historia de la música como una sucesión contrapuesta de ambas, porque reconoce que «entre estos extremos se extiende la gama histórica de los estilos generales dentro de los cuales el artista propone su estilo personal, que es la cristalización en la forma de sus particulares emociones técnicas con su fisonomía de raza y, naturalmente, con el espíritu del complejo estético-social de su instante» (119).

Es difícil que un compositor sea al mismo tiempo historiador en sentido estricto, pues no es posible conciliar el ejercicio de una técnica rigurosa historicista con las exigencias de la creación: el tiempo del hombre es limitado. Sin embargo, ya hemos aludido a la importancia que atribuimos a los juicios de los artistas más destacados sobre las obras de los maestros de todas las épocas: no sólo porque pueden contribuir a una mejor comprensión y valoración de las mismas, sino porque a través de sus opiniones se traslucen sus propios ideales de compositor. Por esto lamentamos la parquedad de estas fuentes. Por sus condiciones personales y por su cultura, Esplá hubiera podido escribir una espléndida historia de la música. Aunque no la haya redactado, ha expresado en varias ocasiones su opinión acerca de varios artistas. Ha tratado especialmente de Stravinsky y de Schönberg.

Los nuevos caminos del arte de vanguardia parece que ha hecho disminuir el interés de los jóvenes compositores por la obra del autor de *El pájaro de fuego.* Sin embargo, aparte del extraordinario valor intrínseco de sus partituras, no puede negarse la influencia ejercida por el maestro ruso durante varias décadas en las que se le estimaba como el músico más representativo de la época. El análisis de sus complejas composiciones no es fácil. Menos aún la comprensión de su fundamento estético. Esplá ha expuesto atinados juicios que demuestran una clara percepción del significado y estructura de las mismas. Se observa en primer lugar la admiración que siente hacia el artista: «Stravinsky es un músico de capacidades pasmosas» (120). Para evitar interpretaciones erróneas de sus críticas, hace la advertencia de «que si se me preguntara qué música actual prefiero escuchar, contestaría sin vacilar: la de Stravinsky» (121). Pero el reconocimiento de sus valores no comporta el asentimiento a sus principios. En su opinión, cuando el músico ruso decía al vizconde de Buffin que no era compositor, sino «inventor de música»; el humorismo externo de la afirmación expresaba una verdad subconsciente, una profunda definición de sí mismo. Para Esplá su música es

(118) *Función musical*, p. 22.
(119) *Ob. cit.*, p. 22.
(120) *Ob. cit.*, p. 28.
(121) *Ob. cit.*, p. 31.

visual, gesto expresivo que explica su predilección por el *ballet:* «sus composiciones están pensadas en función de lo tangible, de movimientos materializados, por ejemplo, en la música de los bailarines» (122). Pero el maestro alicantino ha notado una dramática paradoja: aunque la tendencia a proyectarse en lo visual se acomoda al espectáculo, en lo coreográfico encuentra que «no hay música menos bailable, menos rítmica, que la de este endiablado inventor» (123), porque es un ritmo «de un primitivismo tribal, estático, espacial, que no avanza en el tiempo; su martilleo obstinado puede llegar al paroxismo, mas no adelantamos un solo paso» (124). La razón estaría en que la ordenación métrica ha de constituir el soporte de un dinamismo armónico «y esto justamente es lo que falta en las creaciones del músico ruso» (125). No es que niegue la existencia de un proceso armónico en sus obras, pero considera que «se limita a servir de cemento que reviste y une fragmentos métricos concebidos discontinuamente. Y cada uno de ellos es una célula musical prodigiosa», pero «el conjunto de aquellos fragmentos totaliza una suma ingeniosa de presentes y de ninguna manera un acto composicional que es indivisible en su interna temporalidad» (126). En su opinión es esta concepción estructural la que permitiría a Stravinsky establecer el diseño métrico con el virtuosismo rítmico que le caracteriza: cambios constantes de compás, medidas irregulares, acentos caprichosos, etc., que explican la observación de Esplá sobre sus dificultades para la interpretación del bailarín.

El ambiente antirromántico que predominaba en los años en los que el autor de *Petruchka* obtuvo sus mayores éxitos contribuyó a acentuar el entusiasmo suscitado por su estética de la objetividad. Esplá la reconoce incluso en obras como la *Sinfonía de los Salmos* y la *Misa,* a pesar de que en ellas no deja de admitir un empleo intencional del matiz afectivo que comportan las puras sensaciones sonoras. Pero, de acuerdo con sus doctrinas artísticas, el maestro alicantino se opone a la atribución *a priori* de una superioridad a esta tendencia formalista. Piensa incluso que «esa pureza objetiva alabada por los biógrafos cual si fuera meta de perfección, ha conducido a Stravinsky a dos pasos de la artesanía musical» y «sólo el portentoso compositor que, aunque sojuzgado por el inventor, coexiste con éste en la misma persona, le habría impedido dar esos dos pasos» (127). También se opone a otra orientación estilística que ha tenido en el maestro ruso a uno de sus principales representantes: la estética de los retornos. Su vinculación con la teoría de la música objetiva es patente: «para construir objetos musicales que no responden a ninguna necesidad ética de expresión determinada, todos los materiales son buenos y lo mismo da que el motivo inicial, el

---

(122) *Ob. cit.*, p. 29.
(123) *Ob. cit.*, p. 29.
(124) *Ob. cit.*, p. 29.
(125) *Ob cit.*, p. 29.
(126) *Ob. cit.*, p. 30.
(127) *Ob. cit.*, p. 30.

tema sea propio o ajeno» (128). Esplá señala con razón que esto no es exacto porque trabajar un tema extraño implica cierta renuncia a la libertad de ideación, así como sometimiento a las características rítmico-armónicas y al *ethos* que lleva en embrión. Sin embargo, aunque lamente «que el inventor de música lleve de la mano al compositor, como Virgilio a Dante, hasta el infierno del formalismo integral, signo éste, por asombrosa que sea la genialidad con que se manifieste, de una evidente decadencia y de inautenticidad artística» (129), hemos de reiterar que la crítica de su actitud musical es compatible con el justo reconocimiento de su talento genial y de la importancia decisiva de su contribución al arte del siglo XX. Uno de los aspectos que más admira es su conversión de las sucesiones melódicas en simultaneidades armónicas con la consecución de una sutil polivalencia armónica de óptimas consecuencias. Si bien señala que la politonía, tan difundida entre los maestros contemporáneos y realizada «unas veces feliz y lógicamente y otras envuelta en galimatías sonoras, deriva, sin duda, de las aportaciones de Stravinsky» (130), distingue plenamente entre esta práctica y la verdadera significación de su «intuición increíble de las coordenadas tonales» (131): la concepción polifónica del autor de la *Sinfonía de los Salmos* ha supuesto, en efecto, la apertura de grandes posibilidades para el contrapunto moderno.

Esplá estima con justicia a Schönberg como otra figura cimera del mundo musical contemporáneo. Pero se opone resueltamente al dodecafonismo y serealismo. Desde el punto de vista estético encuentra «el pensamiento de Schönberg envuelto en una bruma de prejuicios y de confusiones psicológicas» (132): en cuanto a su principio técnico primordial considera que «el cromatismo reducido hasta el límite de su elasticdad estimula la querencia expresionista del compositor, pero no basta ya a satisfacerla, y éste acaba por apurar la torsión cromática con media vuelta más y desarticula la escala en cuanto organismo tonal» (133). Ahora bien, hemos señalado anteriormente que, según sus principios acústicos, en su opinión esto es imposible: «cualquier obra dodecafónico-atonal es un fugitivo movimiento de tonalidades frustradas, contrariadas y nuestro esfuerzo por significar las rapidísimas insinuaciones armónicas que van esquivándose a medida que surgen, les da el único sentido musical posible» (134). En su crítica muestra que el repertorio de novedades dodecafónicas es muy reducido en la práctica (135). Del apriorismo de su formulación teórica deduce que se trata de una innovación estilística que no ha sido impuesta por necesidades emanadas de la acción del arte, lo que le distinguiría de la serie ininterrumpida de hallazgos que ca-

---

(128) *Ob. cit.*, p. 30.
(129) *Ob. cit.*, p. 32.
(130) *Ob. cit.*, p. 32.
(131) *Ob. cit.*, p. 32.
(132) *Ob. cit.*, p. 34.
(133) *Ob. cit.*, p. 35.
(134) *Ob. cit.*, p. 36.
(135) *Ob. cit.*, p. 37.

racteriza a la historia de la música y que han ido conformando a este arte a las exigencias de una evolución de orden positivo: «el dodecafonismo destruye el nervio de la evolución musical» (136). Respecto del valor semántico de la serie piensa que «es un catálogo estéril y las formas que engendra son fantasmas sonoros alrededor de oquedades, si bien su ondulación intelectualizada les da la apariencia de querer decir algo que, por su índole especial, se dirige a una conciencia sin realidad estética, forjada artificiosamente por abstracciones conceptuales, cuando no por fanáticas alucinaciones» (137). A esta interpretación peyorativa se oponen las valiosas obras compuestas con la técnica propugnada por el maestro vienés, hecho que no deja de reconocer Esplá; por esto sus severos juicios sobre la doctrina son compatibles con la admisión de que «en esta escuela se han producido y se producen compositores de gran talla, el primero Schönberg mismo» (138): para resolver la verosímil objeción de contradicción estimativa indica que «la musicalidad de buena cepa de estos maestros se debate en sus obras con la maraña teórica (139); las censuras que los más ortodoxos schönbergianos han dedicado a Alban Berg le sirven de argumento confirmativo de su observación de las dificultades que presenta el mantenerse en los límites estrictos de la escuela; pero Esplá arguye que «no es razonable reprobar la excelente labor de Alban Berg y pasar por alto la actitud del maestro del fundador de la escuela. Las últimas obras de Schönberg —véase, por ejemplo, la *Oda a Napoleón*— se sostienen en bornes tonales, velados, ciertamente, pero inteligibles, auténticos. Es evidente, a mayor abundamiento, que buscaríamos en vano en sus composiciones el uso riguroso de la regla serial» (140).

La mera audición de una de las composiciones de Esplá como *La nochebuena del diablo,* transida de lirismo mediterráneo y claridad meridional y realizada con tan fina sensibilidad tímbrica es suficiente para comprender que su concepción musical no podía avenirse con el expresionismo de Schönberg. Sus doctrinas acústicas estaban también en oposición con las teorías armónicas de este maestro. Por otra parte, en la dificultad de aceptación por nuestro público de las obras de la escuela vienesa encontraba un argumento favorable para sus juicios: frente a la pretensión de sus representantes de erigir su estilo en la más idónea traducción de las inquietudes y conflictos espirituales de la vida contemporánea, opina que «esta escuela lleva en teoría el estigma de lo antisocial» (141). Sin embargo, hay que reconocer que en los últimos tiempos la presencia de estas obras en los programas de los conciertos es más frecuente. Asimismo ha de contrastarse que los movimientos de vanguardia se sienten deudores de aspectos importantes de la estética vienesa: pero su aparición suscita nuevo comentario.

---

(136) *Ob. cit.,* p. 37.
(137) *Ob. cit.,* p. 38.
(138) *Ob. cit.,* p. 38.
(139) *Ob. cit.,* p. 38.
(140) *Ob. cit.,* p. 39.
(141) *Ob. cit.,* p. 39.

Las orientaciones estilísticas innovadoras suelen encontrar una reacción de incomprensión que resulta difícil de entender cuando, posteriormente, la perspectiva histórica nos permite señalar sus vínculos con el pasado y con las directrices que les suceden. A algunos de estos momentos estilísticos le atribuimos una función final de un período histórico, a otros el de comienzo de una nueva etapa. Sin embargo, en muchas ocasiones ofrecen ambos aspectos porque dependen de lo anterior y fundamentan la evolución futura. Se justifica la oposición del maestro de la generación anterior y resulta laudable la fidelidad a sus propios ideales si el acatamiento de los nuevos supone insinceridad o es inviable para su sensibilidad. La actitud de Esplá ofrece singular interés. Desde la presidencia de la sección española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea ha seleccionado las obras de los jóvenes compositores, pues no ha querido ser obstáculo para su divulgación. Como artista no ha intentado caminar por las nuevas vías, porque las estimó impracticables. En cuanto esteta, se esforzó en mostrar que eran erróneas y contradecían los principios fundamentales del arte musical.

Los estilos europeos han tenido siempre una extensa área de aplicación. En su adaptación se producen variantes regionales, aparte de las individuales derivadas de la personalidad de los maestros. Por definición en el nacionalismo musical se ha acentuado esta diversidad y, a la inversa, ha disminuido en la reacción de los compositores actuales contra esta escuela. Representante caracterizado de la misma, no es extraño que Esplá valore negativamente su superación: «el arte ha dejado de concebirse dentro de sus normas funcionales, a la vez que ha ido evaporándose las personalidades... lo mismo da hoy ser italiano que inglés o alemán o checoslovaco» (142). El artista anterior aspiraba a conferir una dimensión universal a su inspiración nacionalista. Ahora habría, a juicio del maestro alicantino una reiteración de fórmulas expresivas y «salvo pequeñas incidencias técnicas que hacen a unos un poco mejores que los otros, todos dicen las mismas vaciedades diluidas en el líquido inerte de lo internacional (143). A la objeción de que en otras épocas habría ocurrido lo mismo responde que este internacionalismo es muy diferente en sus causas y en las obras producidas del que se advierte, por ejemplo, en la polifonía gótica, equivalente al que los historiadores reconocen también en las artes plásticas coetáneas. La falta de raigambre nacional e incluso personal habría tenido varias consecuencias. En primer lugar, considera que «el artista obra por imitación y contagio al mandato de la moda» (144). Por otra parte, denuncia el afán de practicar «la novedad por la novedad misma»: no por exigencias expresivas sino por simulación de originalidad.

En cuanto a los oyentes, la fractura entre las nuevas formas y la música tradicional habría producido a su juicio una manifiesta desorientación derivada no de un asincronismo normal en todas las épocas

(142) *Ob. cit.*, p. 26.
(143) *Ob. cit.*, p. 26.
(144) *Ob. cit.*, p. 27.

sino de una escisión profunda «entre la mente estética del artista y la colectiva» (145). Asistente asiduo a los conciertos ha podido observar sin embargo una doble actitud del público, pues mientras una parte del mismo protesta con indignación, otra aplaude rabiosamente, pero en su opinión se comportan «con la misma inconsciencia los unos que los otros» (146); en la determinación de sus respectivas actitudes influiría también un motivo anestético: «todo lo nuevo, por vigoroso que fuere, es rechazado, como el "snob" lo exalta aunque lleve el timbre de lo vacío o de lo absorbente» (147). Respecto de la crítica, estima que, escarmentada por el fracaso histórico de sus colegas de otras épocas, «teme rechazar lo que no le suena por si vuelve a equivocarse y se muestra remisa para ensalzar lo que parece normal, no vayan a tildarla de conservadora» (148).

Firmemente convencido de sus principios estéticos, no ha de extrañarnos las severas reservas de Esplá contra los caminos seguidos por los maestros de vanguardia. Por otro lado, pensemos que sus sólidos conocimientos acústicos le permitían fundamentar sus objeciones con argumentos que otros músicos menos preparados no podían formular. Sin embargo, lo normal es que el compositor actúe por intuición creadora: corresponde al esteta justificar sus innovaciones, no imponerle caminos. Es cierto que el análisis del sonido presta una base física a la escala tradicional y a la teoría tonal, pero tampoco lo es menos que la nueva música de nuestro tiempo constituye un hecho real que no puede ser negado: si los presupuestos doctrinales clásicos fueran insuficientes para su explicación, habrá que investigar las bases especulativas que subyacen y la sustentan. Conviene recordar también que muchas de estas obras contemporáneas se han elaborado precisamente en laboratorios acústicos o como aplicación de los resultados de estudios y experimentos de esta naturaleza verificados bien sobre los instrumentos sonoros, bien sobre las mismas ondas: nunca la creación musical ha estado relacionada con la ciencia acústica como en nuestros días. Pero la crítica de Esplá es positiva, porque su refutación exige la formulación de los principios de la nueva estética. También son acertadas sus observaciones sobre el comportamiento del público: su escisión en dos grupos irreductibles que aplaude o se opone de manera sistemática a la obra del nuevo estilo implica incapacidad para el reconocimiento de los valores individuales. Se olvida con frecuencia el hecho trivial de que todas las tendencias están representadas por artistas de distintas categorías. La inductilidad y falta de comprensión puede llevar a injusticias estimativas susceptibles de amargar la vida del artista. El maestro alicantino supo advertir este riesgo especialmente amenazante para el músico que desarrolla una honesta labor creadora al margen de radicalismos: «El artista ponderado que cumple su misión como Dios manda, o se ve relegado por todos o si triunfa, acaso,

(145) *Ob. cit.*, p. 26.
(146) *Ob. cit.*, p. 27.
(147) *Ob. cit.*, p. 39.
(148) *Ob. cit.*, p. 27.

momentáneamente, pasa luego a la penumbra de la vida musical porque es poco agresivo para unos y demasiado para otros» (149).

No es éste el caso de Esplá. Sus obras han tenido siempre críticas favorables. En los últimos años ha gozado del prestigio que su aportación musical a la cultura española merecía. Meses antes de su muerte el estreno de su ópera *El pirata cautivo* obtuvo cálidos elogios. En su interesante biografía, Antonio Iglesias (que ha estudiado también con atento y riguroso análisis su obra para piano) enumera los honores recibidos y recoge una extensa antología de juicios elogiosos. En el folleto *Homenaje a Oscar Esplá,* editado por Club Urbis, se inserta igualmente una amplia corona laudatoria. Federico Sopeña dedicó un hermoso comentario a la *Nochebuena del diablo* con motivo de su versión escénica en el segundo Festival de América y España; en su artículo («Ayer y hoy de Oscar Esplá, *Atlántida,* 1968) nota «la rara juntura de creador y de crítico que al hacerse auténtica se convierte en fuente de amarguras y desolaciones para el compositor»; alude también a «la batalla entre el intelectual y el creador». A nuestro juicio, la tensión ofrece un doble planteamiento objetivo y subjetivo. El primero no presenta otras consecuencias que el sentimiento interno de la incomprensión de los que ensalzan al maestro para reducir los plácemes debidos al compositor. El segundo tiene una proyección más trascendente porque afecta a su labor creadora: la autoexigencia que le llevaba a un modelamiento minucioso de la materia sonora, lo que repercutía en el número de obras realizadas; según Sopeña, «de sobra es sabido que tejer y destejer a lo Penélope caracteriza la labor de Esplá, yendo y viniendo sobre sus obras». Pero ambas aptitudes se complementaban, no se anulaban. El análisis meticuloso del proceso formativo de su obra agudizaba su sentido crítico y su capacidad magistral, que hay que lamentar que no se haya manifestado con mayor amplitud en el libro o en la docencia: habiéndole conocido personalmente sólo en los últimos años, tuve ocasión de escucharle juicios atinadísimos en conversaciones muy gratas que me sorprendieron por su efusividad, que desmentía totalmente la hosquedad que por lo menos aparente había visto señalada en diversos escritos.

Por otra parte, la autocrítica le permitió disciplinar la riqueza intelectual, intuitiva y sensorial de su temperamento y ordenar el ámbito operativo de su imaginación sin merma de la viveza inspirativa, lo que se proyecta en la proporción y equilibrio de sus estructuras, admirable claridad de su discurso y precisa pulcritud de sus combinaciones tímbricas: Esplá fue fiel a su sensibilidad mediterránea. Pero queda otra faceta, que es la que hemos comentado en este trabajo. Su excelente talento y preparación científica y literaria le impulsó a la investigación acústica y estética. También en este aspecto la convergencia de aptitudes fue eficaz. En alguna ocasión he puesto de manifiesto que el conocimiento de la historia de la música facilita la comprensión del curso estilístico de las otras artes. De la misma manera su experiencia de músico le ayudó pode-

(149) *Ob. cit.*, p. 39.

rosamente en sus reflexiones sobre la creación artística. Como cabe deducir de nuestra exposición, su pensamiento es bien lúcido y coherente. En la hora de los homenajes no ha de olvidarse que al lado de su labor de compositor y de maestro, Esplá ha realizado una breve pero brillante contribución a la estética española contemporánea: aunque se ciñan a los temas de la teoría musical, sus investigaciones se insertan en la historia de la filosofía general del arte.

FRANCISCO JOSE LEON TELLO

Fernando el Católico, 77
MADRID

EL CINEMATOGRAFO Y LA HISTORIA

(A propósito de «Nicolás y Alejandra»)

A Carlos Saura

Yo podía decir en casa que iba a ver a unos amigos, dado que, cuando mi madre me preguntó que a cuáles y le signifiqué: a Nicolás y Alejandra, supo en el acto quiénes eran, ya que llevaba más de medio siglo de oírles nombrar como asiduos. El descubrimiento se remontaba allá por el año 1915, coincidente con la guerra europea y, como cuento en mi «Crónica general», en ocasión de mi llegada del colegio, hojeando *La Esfera,* me encontré, encandilado, ante un retrato de la zarina de Rusia rodeada de sus hijas. A partir de entonces fueron criaturas de mi mundo. Supe, apenas dos años después, de su magnicidio, de cuyos mínimos detalles me enteré en Tours, gracias a un libro que acababa de aparecer —debíamos andar por el año 1923—, relatado y vivido por Pierre Gilliard, profesor de francés de los niños imperiales, *Le tragique destin de Nico!as II et sa famille,* y que fue para mí la iniciación de un curso —y de un culto— de lecturas sobre el tema de esta familia, que había vivido inmensamente distante de mi medio y de la que fui sabiendo a medida que hurgaba en su existencia más que de mis vecinos y de mis conciudadanos. Memorias, documentos, correspondencia, me fueron acercando, a través de un exorbitante tomavistas, los dilatados bosques de tuyas, alisos y abedules, los estentóreos cosacos caracoleando sobre sus caballitos negros, las intensas planicies de nieve perdida, por la que se deslizan, como juguetes vivos, los tintineantes trineos, el sombrío Kremlin medieval, el elegante San Petersburgo de 1900. Dos editoras, parisienses, claro, se especializaron en la publicación de estos documentales sobre gentes y acontecimientos de aquella latitud, la Plon y la Payot, de las que recibí un día un pequeño cajón con unos veinte volúmenes referentes a personajes que, salvados a duras penas del inmenso trastorno, recalaban como pavesas en París, ministros, generales, diplomáticos, grandes duques, ingenieros, profesores, y que eran, a la par, protagonistas y autores de aquellos textos, que pueden resumirse en el título que dio al suyo un antiguo oficial de la guardia del regimiento Semenovski, que se había convertido en vendedor de coches: *Souvenir d'un monde anglouti.*

Pero en realidad, ¿qué había descubierto en aquel retrato con mi espíritu intonso de rapaz para que aquellas gentes, especie de sombras coronadas, ejercieran sobre mis reflejos tamaña seducción? Voy a decirlo: había descubierto, como si flotara en el aire, la impronta del destino, un destino, como hubo de verse, impar. Había

descubierto sobre aquellas fisonomías, aparentemente tranquilizadoras, de una señora y sus hijas, selladas por el atractivo, más bien invisible, de una soberana distinción, la sombra inmanente del *fatum*, de lo fatídico, la presencia del hado. Y no fui yo el único; supe un día, embozado entre mis lecturas, en esas ocasiones que duran a veces toda nuestra vida y en las que un tema nos posee, que alguien de ese mundo, sir George Buchanan, embajador en Rusia del rey de Inglaterra, contaba que hallándose, antes de conocerla, ante un retrato de la que iba a llamarse, convertida a la ortodoxia, Alejandro Feodorovna, sintió la presencia en aquel rostro de, como dijo, una *imminent tragedy*. Lo cual era indicio, a mis años, con los dedos, sin duda, manchados de tinta, de unas propiedades perceptivas fuera de lo corriente.

Imaginemos lo que ha de ser enfrentarme, vía cinematógrafo, con unos personajes, vivientes para mí, de los que estoy enterado, como ningún otro español, de sus minuciosidades más recónditas. La versión que se me dé adolecerá siempre, no importa lo exigente que se haya sido —y esto es lo que no se ha sido, exigente—, de una tosquedad de superposición de lo imaginado sobre lo real, cuando no, en el mejor de los casos, el del filme actual, que me sirve de piedra de toque, de una elementalidad que deja verdaderamente en mantillas, ante los ojos, la enrevesada complejidad psíquica y actuante de los personajes que ilustran y padecen tan cruenta historia. Citaré dos documentos base, sin los cuales lo que nos pueda decir el director no rebasa los límites y la solidez de un relato callejero. Son ellos, el primero, las 400 cartas de la emperatriz al marido escritas casi a diario, entre los años 1914 al 1917 de la Gran Guerra, únicos en que estuvieron separados, ya que el emperador quiso trasladarse al cuartel general, la Stavka, a 500 kilómetros de Zarskoiselo, para, como dijo, vivir entre sus hombres, y que fueron encontradas en una arquilla de madera negra en el cuarto que ocupaban en Ekaterimburgo, cumplidos los hechos de la noche sangrienta. El otro corresponde a los carnés de Anna Virubova, la insignificante confidente del matrimonio imperial, especie de diario para no ser publicado nunca. Constituía lo que podríamos llamar su desahogo, pero que, extraviado por su dueña en medio de los avatares inimaginables de unos días terribles —detención, encarcelamiento, proceso, liberación, nueva estancia en la cárcel, salida al fin de Rusia con palpitaciones, medio subrepticiamente, para Helsinfors—, y hallados por unos, rescatados por otros y llegados por fin como residuos insospechados de un naufragio, a la editora Payot, que dio publicidad a estos apuntes, escritos al palpitar de los hechos y que yo llamaría, por lo insólito de su aportación documental, propiamente dostoyevskianos. Este personaje de Anna Virubova, que sirvio de *trait-d'union* entre Nicolás y Alejandra y Rasputín, y resulta ser una figura tan imprescindible en el drama que se juega, uno de esos partiquines, sin los cuales el marco completo de una historia no se mantendría en pie, ha sido borrado de la escena, simplificándola, sin aclararla por lo demás, es decir, privando a la cadena indesarticulable de la intriga, de un eslabón que puede tenerse por innecesario

cuando resulta ser, fatalmente, transmisor de los resultados catastróficos de un desenlace, no por lo presumible, menos descomunal. En cuanto al mazo de cartas de Alejandra, nada de lo que haya podido afirmarse, y es la actitud de todos los opinantes, con respecto a la pertinaz influencia sobre la naturaleza, si no más tolerante sí, sin duda, más elástica, más contemplativa, de Nicolás, menos obcecada, no tanto en sus principios, pero sí en su manera más relajada de estar en el mundo, resalta con evidencia tan llamativa que, con ellas en la mano, aquella mujer, extranjera en su país de adopción, del que había asimilado, como suele darse, con ahínco malsano en los conversos, un misticismo autocrático que creía compartir, como especie de legado comunitario, con las amplias masas campesinas de la llamada, por sus corifeos, Santa Rusia, no hubiera podido defenderse de la culpabilidad de la que tanto o posiblemente más que el Romanov se hacía pesar sobre ella, con más irritación, posiblemente, en las altas esferas sociales, a las que dedicaba la emperatriz, teniéndolas a distancia, la prueba no disimulada de su repulsa moral. Sorprende, de primera intención, que esta europea, educada de niña junto a las faldas de la abuela Victoria en el primer país fabril del continente, y en el que la institución parlamentaria gozaba iguales prerrogativas, si no superiores, a las que reunía en su mano regordeta como un ovillo de lana la abuela imperial, no se hubiera convertido para Rusia, ya en las postrimerías del XIX en un agente viajero de novedades, algo así como la portadora de un deseo de renovación, de apertura, como se diría hoy, a Europa. Ocurrió todo lo contrario: fue la vieja Rusia la que cautivó a la joven alemana —inglesa por su madre, la amiga apasionada del teólogo Friedrich Straus, autor de una famosa vida de Jesucristo nada tradicional—, estudiante de Humanidades y que poseía el doctorado de filosofía extendido por la Universidad de Heidelberg. Estábamos, pues, ante una europea cumplida que al abrazar la ortodoxia sustituyó, en su proyecto de vida junto al esposo, el ungido del Señor, el proyecto de renovación por el de salvación, y creyéndose, frente a tantos, la depositaria de este proyecto magno, conducir al pueblo elegido hacia la realización cristiana de su paso formal por el mundo; formal, es decir, cumplidor de su forma pregonada y asumida, no de su formalismo. Se convirtió, pues, para todo espíritu liberal, en una reaccionaria; para todo creyente de tipo mundano, en una beata. Ninguno de los dos asertos llevan en sí la maldad como marca ineludible. Y esto es lo que ante cualquier tribunal estricto hubiera resultado escabroso dilucidar, y es por lo que, más que sospechosos de que un proceso a plena luz, más bien iba a despertar dudas que seguridades, el Presidium de los soviets se desentendió de ellos. La institución autocrática había sido demolida, el hombre que la encarnó no les interesaba y, olvidándose de él, lo entregaron a la vindicta popular. Pero los efectos de tamaña determinación, a todas luces arbitraria y en gentes tan imbuidas de severidad y de repugnancia de todo proceder anarquizante, fueron los que se vieron a miles de kilómetros de la capital: que los «responsables», como se les llama, sacrificaron de golpe, despertándolos de noche y hacién-

dolos descender a una habitación desmantelada de la planta baja de la casa Ipatiev, a la familia entera: los padres, con dos chicas y el heredero, menores de edad; las dos hijas mayores, de diecinueve y veinte años. Justicia masiva, *in situ*, y, por lo expeditivo de la ejecución, sin proceso, sin condena, única en la Historia. A tal extremo, que las autoridades, porque de algún modo hay que nombrarlas, se apresuraron a dar la noticia de la ejecución de Nicolás Romanov. Sobre la suerte de los demás se guardó el secreto; y se expandió que Alejandra Feodorovna, con sus hijos, había sido internada en un convento, y el tiempo, cargado de aconteceres más apremiantes para el género humano, fue arrumbando como una sombra aquel suceso ignorado de tantos y que apenas inspira en su extrañeza, por su mismo horror, un encogerse de hombros. Pero, con ejecución tan desbordada, aun de lo que pudiéramos llamar el estilo jurídico-revolucionario, es decir, de excepción, se inicia en Europa la oleada de un proceder criminal, rigurosamente controlado por principios científicos; ése es el caso, bien racistas, bien clasistas, que el régimen nazi, alemán, consiguió llevar a sus extremos límites de demencia institucionalizada, es decir, de rigor estatal, y que los hombres de mi generación hemos tenido que vivir, erizados los pelos, pero con una incapacidad orgánica de registrar en todo su alcance el espantoso caos en el que estábamos viendo naufragar tintas en sangre, las lentas, costosas y elaboradas conquistas de nuestro raciocinio, de nuestra humanización y de nuestra convivencia, es decir, iniciando un proceso brusco de insensibilización que, visto en momentos a la luz retardada y huidiza de nuestra recién perdida conciencia, nos empavorece; nos empavorece cuando, bajo los efectos de esos breves chispazos de visualidad, asistimos con desasosiego a nuestra esquematización de criaturas en instrumentos. No, por tanto, el degradarse de la criatura humana en animalidad escueta, descenso éste incluido aun en un proceso de retroceder sensitivo, es el más terrorífico por los supuestos y valoraciones inhumanas a que está condenado su fin, el de la convertibilidad del hombre imperfecto en maquinaria impecable: he ahí la meta.

(Diré en un intermedio lo siguiente: Ante Alejandra Feodorovna, y me sirvo de ella porque nos provee, como entidad humana, de un ejemplar más definido, nos encontramos de frente con una fanática; sumida en el juego tumultuoso de fuerzas políticas y sociales que ocasionó el derrumbamiento del llamado coloso ruso: unas, moderadas; otras, extremas, ella fue llamada a encarnar la autocracia; enfrente, y a su misma tensión, se erige un nuevo poderío, exactamente rival, en su acometividad inflexible: el *soviet*. Veamos: la autocracia y el soviet, como dos excrescencias sociales de una posición o postura de fondo común, el dogma. Apoyémonos en un dicho: los extremos se tocan. Esta mujer intolerante y convencida de su idea, creyente, por tanto, en ella, y predispuesta a la defensa *a outrance*, de lo que se le aparece como justo, y no sólo esto, sino que como lo único justo, ¿podemos sentirla en algún momento dado como posible liberal o como demócrata? ¿Podemos imaginarla, en cambio, como militante soviética? Lo primero, no; lo segundo, sí.

Especifiquemos que no digo marxista, digo soviética; lo primero es una ideología; lo segundo, una política, una política asumida con toda su intransigencia para lo otro, y en los casos menos antipáticos, en toda su rectitud: ésta es la virtud del fanático, la rectitud, y causa, a su vez, de las execrables disposiciones frente a la virtud liberal por excelencia, la generosidad, con su peligro inerme, la brumosa disolución posible de todo principio básico de convivencia; digamos: a la enrarecida fe de los unos, la carencia en los otros de toda fe —sustituida, me parece entrever, por la esperanza—.)

Pero volvamos a las cartas. Tomemos una, fechada el 2 de sepbre de 1915, el año en que se me revelan, por el ocasional hallazgo del grupo fotográfico, aquellas gentes. Y que se inicia así: «Qué magnífica mañana soleada. Las dos ventanas han estado abiertas de par en par toda la noche y así continúan aún. Uso, como ves, tinta nueva; la otra se terminó: no era tinta rusa. No puede menos de entristecerme cuando me percato de que todo lo que se hace aquí es de mala calidad; todo nos llega del extranjero, incluso las cosas más simples: los clavos, por ejemplo, la lana y las agujas de hacer media y toda suerte de cosas necesarias. Dios quiera que esta terrible guerra acabe pronto y que entonces podamos hacer que las fábricas produzcan objetos de cuero, pieles, etc. ¡Un país tan inmenso y que depende de los demás!» Y reincide: «Qué tinta pésima; voy a perfumar de nuevo la carta.» En esta ocasión no es la zarina la que habla, es la mentalidad europea. Se le atribuía por ello su puntillo de desprecio por el pueblo ruso. ¿No sería más propiamente por su cuadros dirigentes, por sus instructores? Pero veamos lo que se deja decir ella misma sobre ese pueblo desconocido e insondable en otra misiva, cursada apenas dos años más tarde, medio clandestina, desde Tobolsks, pasados los Urales, y a miles de kilómetros de su gabinete malva de Zarskoiselo, a la gran amiga Anna, que se debate en San Petersburgo, abandonada de todos, en pleno *Dies irae:* «Me siento la madre de este país y sufro por él como por un hijo, a pesar de todos los horrores y todos los pecados. Qué enigmático el carácter ruso: tan pronto cruel, irrazonable, tan pronto enteramente transformado. En realidad, son como niños grandes de alma oscura.» Estas palabras proceden de otro foco sensible: el religioso, y si tenemos en cuenta el cuadro de circunstancias en que han sido pronunciadas, bajo el nubarrón creciente del inevitable presagio, no podemos desposeerlas de la grandeza que trasciende lo que podríamos llamar su objetividad, su distanciamiento juzgador. ¡Y en qué momentos! Demos ahora un vistazo a las cartas guardadas en el cofrecillo y que nos permiten asistir, sintiéndonos en falta como si, en un arrebato de indiscreción, nos permitiéramos sorprender la intimidad más vedada por el ojo de una cerradura. Me estoy refiriendo al amor que, hasta el momento de expirar juntos, unió de un modo poco común, a estos dos personajes adversos, confiriéndoles, bajo el agobiante oropel de su cargo, un estremecimiento de criatura. Ni una sola carta que, tras el tesón indecible para transmitir al esposo lo que le desespera notarle a faltar, el vigor nativo, el autoritarismo heredado, la personalidad solar que infunde luz y

obediencia —¡Hazles sentir que eres el zar! Sé Pedro el Grande, Iván el Terrible, Pablo I... ¡Pobre Nicky!— no deslice, a la postre pasando en un arpegio, de las notas graves a las susurrantes entonaciones íntimas: «Te bendigo y beso tu querido rostro, tu hermoso cuello, tus pequeñas manos, con todo el ardor de un gran corazón amante.» O bien usando expresiones como éstas: «Amado entre los amados.» Y en otra despedida: «Te bendigo, te amo y te deseo. Beso una vez más cada pequeña parte querida»; invariablemente, el sentimiento carnal en comunidad expresiva con el aliento religioso, o al revés, y así: «Languidezco junto a ti y te deseo; me siento triste en mi soledad. Te bendigo.» O: «Que los santos ángeles y las oraciones de tu mujer velen tu sueño.» Y luego de, «he dormido mal», esta confidencia, no por lo socorrida menos inesperada: «Todo el tiempo he estado abrazada a tu almohada.» Señalemos, por último, entre la lista interminable de fusiones: «Aprieto tiernamente mis labios contra los tuyos y trato de olvidarlo todo mirándome en tus ojos exquisitos» —*exquisites eyes,* como ella escribe—. Y con frecuencia entre los pliegos llega una violeta, una campanilla del campo. Pensemos que nos encontramos con una mujer que tiene bien cumplidos sus cuarenta años y es madre de cinco hijos; el tiempo, las tribulaciones y enfados, las asócronas palpitaciones del corazón, los atentados, los peligros, la agotadora rigidez de los consejos drásticos, mañana y noche, veranos e inviernos, no han conseguido minar el arrullador abandono siempre vigilante de la enamorada. Y cuando mira atrás, desde un enclave familiar pavoroso, que bien podemos calificar, por lo que se siente venir a grandes pasos, de situación límite —en los días que escribe, en Tobolsks, a la lejana amiga de Petrogrado: «Y cada ruido en la cerradura es para mí como el mensaje de la muerte»—, se acoge, como a un salvavidas último, irreductible a forma alguna de materialidad, a ese pasado, son sus palabras: «que se ha hundido, pero doy gracias a Dios por todo lo que fue, por los espléndidos recuerdos, que nadie podrá arrebatarme». Fórmula altiva, no por idealizadora menos viviente.

He presentado este panorama, sintetizándolo al máximo, como indispensable para enjuiciar una versión cinematográfica de tales hechos, la última realizada hasta hoy, y en este caso, que es el mío, por alguien que está en disposición de emitir una opinión, perfectamente justificada. A lo largo de los años he podido ver lo que el cine ha ido dando al público sobre este acontecer terrorífico de la desaparición fulminante de una familia coronada: las tres versiones americanas y una francesa, dirigida por Robert Hossein, en la que actuó como asesor Félix Yusupov, el confeso asesino de Rasputín, y especialmente enfocada a la descripción detallada del crimen; fuera de esto, en el relato, que no es más que su trasposición tal como está contado en el libro del príncipe, la película, como las otras producciones sobre el mismo tema, no se mantienen en pie, y el público, no importa que lo que se le ofrece no sea un plato corriente, no consigue ser verdaderamente atraído al fondo de la cuestión por lo que aquello tiene, a la vez, de serio y de folletinesco, sin que la mezcla logre presentarse debidamente cocida, algo así,

pienso, a lo que suele ocurrir con las malas traducciones al español de Dostoyevski. Pero hemos nombrado a Rasputín, y topamos, seguramente, con el escollo central de la vida privada de este matrimonio, que, por ser quien era, incrustado en la máxima visualidad de su cargo, no pudo lograr, en modo alguno, que esa vida privada se hiciera pública con las deformaciones que sufre todo lo que se exterioriza, no abiertamente, por el camino natural de las cosas, más por el contrario, por el subrepticio de la ocultación, es decir, que se hace público en penumbra, por lo que pudiéramos llamar la escalera de servicio. Y todo lo que no procede de la luz, se torna, al verterse, en palabrería pegajosa, y hasta la parte de verdad que no puede menos de contener trae las huellas manoseadas de lo transmitido en voz baja, y no por respeto, por complacencia del mal. Tenemos enfrente a un personaje irrepresentable, y cuyo lugar «visual» es el relato escrito, nunca la «representación» teatral y, menos que todas, la cinematográfica, y diré por qué. Al ocurrir la acción en un medio europeo, el matrimonio imperial, sus habitaciones, sus vestidos, sus muebles, sus maneras, sin que logren disuadirnos de esta localización písiquica evidente, los que podemos considerar como meros atributos decorativos de un *milieu* geográfico —una cúpula bulbosa, la camisa cosaca del zar, algunas escenas campesinas, a lo Tolstoi, con carretas de trigo como túmulos sobre una inmensidad irredenta—, la presencia, semejante a un exabrupto, de una criatura como Rasputín, desconcierta, sin conseguir atraer nuestra atención; nos hace irrumpir en un ambiente inesperado de cuento cuando veníamos preparados a presenciar los incidentes trágicos de unos personajes contemporáneos nuestros y que algunos, que aún viven, llegaron a ver. Ahora bien, Rasputín no proyectaba en la vida rusa, al mezclarse por la calle con la multitud andariega, extrañeza alguna; era uno de tantos *starez* indesarraigables que, brotados del fervor popular y de sus supersticiones eran considerados al margen de la Iglesia oficial, pero conviviendo tradicionalmente con ella, como tocados por una gracia divina, especie de carisma, decimos hoy, en virtud de no se sabía exactamente qué méritos informativos de unas almas, en unos casos, melifluas; en otros, rudas; pero en ambos, transmisoras poderosas del fervor público y del hondo sentir nacional. No tenían estudios, ni voz de mando, solían vivir errantes y pernoctaban en monasterios, cuyos mismos monjes los acogían como si, por unas horas, guardaran en su seno, impregnándose de su sabiduría andante, al peregrino ocasional que los intrigaba reactivándolos. Eran, pues, una subespecie religiosa, algo así como un proletariado de la santidad, y este dato ilumina, en cierto modo, la devoción que por este hombrote, llegado de la estepa y que consiguió en dos ocasiones detener, parecía que con su sola palabra potente, las hemorragias del heredero, hubieron de llegar a sentir los padres, Nicolás dentro de la tradición más estricta, Alejandra, abrumada por la culpa que descendía sobre ella de haber transmitido a su retoño la hemofilia enigmática. Especificando, diré que el apelativo genérico que conviene a Rasputín no es tanto el de *starez* como el de *strannik;* representaban las dos vertientes, complementarias no rivales, de la religiosidad más

popular que oficial, bien que ampliamente bendecidas por el más mundanal elemento eclesiástico, la Iglesia, cuya cabeza visible era el zar. El *starez*, véase Zósima, el de *Los hermanos Karamazov*, moraba en el convento y a él acudían en consulta los fieles; el *strannik* vivía ambulante, por los caminos, confortando a los pecadores, avivando a los creyentes, y era recibido por unos y otros con respeto, mezclado de temor, y hasta con veneración; alguno de ellos, con la edad, cambiaba su norma errante por la sedentaria, y el lugar donde se asentaba hervía entonces de peregrinos: unos iban porque lo conocían de haberlo visto; otros, de oídas. Digo, pues, que esta especie de santón errante, que abrió casa en San Petersburgo —hablo de Rasputín— para iniciar allí un tipo de vida impar, la de protector del Autócrata y su familia, que hacía compatible con sus desbordadas francachelas nocturnas, y con lo que, como puente entre lo más alto y lo más ínfimo, entraba en el programa diario las visitas a su casa, el número 64 de la calle Gorokhovaia, de un tropel abigarrado de gentes de toda condición que acudían a él como a un sol de medianoche, mujeres en gran parte —desde la princesa altiva a la que pesca en ruin barca—, con peticiones unas; otras, con lágrimas; desechos de una sociedad en bancarrota, y que las más, con manguitos de astracán; otras con pañuelos rurales anudados a la cabeza, vienen a sentarse confundidas, tal vez confusas, en torno al santón, con el imprescindible samovar sobre la mesa como, cuando bajo los rigores del frío, buscan nuestros pies las clementes brasas del hogar mortecino. Todo lo cual, transportado al espectáculo, está más necesitado de verismo que de pintoresquismo, condición que no se cumple en su plasmación cinematográfica; es la verdad la que debe prevalecer sobre lo pintoresco para que, a fuerza de vivido, se nos aparezca como verídico y, en suma, con lo pintoresco que es. Es decir, que circule la sangre por él y entonces deje de ser pintoresco para convertirse o aparecer, simplemente, humano. Hasta hoy, el tema de Rasputín, transportado a la pantalla, ha fracasado siempre, y digo siempre porque los intentos han sido varios. Dos actores de nombradía, en su tiempo, el americano Lionel Barrymore, y el alemán Conrad Veidt, que había encarnado personajes históricos, tortuosos, pusieron en su cometido mañas y veras; no les valieron coplas. La cinta del príncipe Yusupov antes aludida pareció darnos una versión menos caricaturizada, caracterológicamente hablando, de la hechura del tipo, pero sin lograr hacérnoslo verosímil, contando incluso con la rareza que le corresponde. Es decir, hay que sentar unos datos, garantizados, que nos ayuden a verlo como criatura humana, todo lo estrafalaria que pueda parecernos —a los occidentales—, pero asequible a nuestra percepción y a través de una vitalidad que fue, pese a todo, humana como la nuestra. O sea, Rasputín no es un engendro demoníaco —como habían de verlo sus enemigos, sus enemigos interesados y tan dentro, como él, en el sentir barroco-medieval de la ortodoxia rusa— ni tampoco un intercesor, como lo llegaron a acreditar la pareja imperial en momentos de alta tensión trascendida entre ellos y Dios; Rasputín es un hombre: ése tiene que ser el punto de partida. Dada la naturaleza «superficial» y totalitaria del cine como arte, sometido, des-

enfrenadamente, a todas las tentaciones, tuvo que poner sus ojos, postizos, claro, el ojo de la fotografía, sólo que en movimiento, parpadeante, por decirlo así, en ese fantasma, como una presa más que ofrecer a la voracidad, sin objeto, que ha provocado en las masas la tragantona de saberlo todo, probarlo todo, en aumento pero de pasada, y del modo más engañoso posible, la del simulacro, ya que, en general, en cuanto a evocador de sombras, el cine no ha logrado dar a su público más que algo parecido a los pollos de cartón pintado que en platos de purpurina eran presentados en las mesas de nuestro teatro nacional; pero allí, en las tablas, como irreal figuración, como alusivo, nunca como documento irreprochable. En el caso de Rasputín el intento, dadas las características inéditas del personaje en acción, el fracaso era inevitable. Y diré por qué.

Una de las atribuciones innegables del cine y que le pertenece en exclusividad, es la de poder proyectar sobre la pantalla, con un verismo directo y especialmente convincente, por lo directo que se nos patentiza, o sea, que se nos «aparece», el espectáculo diario del mundo; fijémonos que digo diario y que hace referencia, por tanto, a lo que nos rodea, a lo que todos ven: altos y bajos, elaborados o rudos, conscientes o distraídos, el hombre en general, el hombre de la calle, el que somos todos cuando nos encontramos, como uno más entre tantos, en la vía pública. El hombre actual, para quien está hecho el cine, el hombre, discúlpeseme la expresión, en manada y, por tanto, en su acepción más correcta, el vulgo, término que no tiene por qué ser obligatoriamente despectivo como sinónimo de *vulgaridad*. Lo multitudinario es vulgar: una playa de moda es vulgar. Y he aquí que una sola criatura de esas multitudes, no importa de qué estamento o sindicato, separada provisionalmente de los demás, entrada en sí misma, sentada, sola, en un parque, o recogida en sus pensamientos en célula individual, deja de ser vulgo para reaparecer en el fondo latente de su individualización, persona. El cine contiene, pues, en sí, repito que como posibilidad, por su alcance gráfico, de su sola pertenencia, y lo asume un papel informativo, y educativo, por tanto, de la humanidad; nada menos, fijémonos bien, de la humanidad como conjunto, como vulgo, y en una dosis incomparable a la que ha supuesto, hasta hoy, la prensa diaria; hoy, démonos cuenta, leer el periódico supone, por mínimo que sea, un retraimiento de sí mismo, un distanciamiento de la persona que, por sí sola, recluida en su silla individualizada, *latere domi*, lee y discurre; ver una película, en la pantalla o en la televisión, es siempre, por el contrario, un acto público, no importa que con miles de acompañantes, o con dos miembros de la familia; la butaca numerada o el sillón casero no consiguen arrancarnos, en esencia, de los efectos del vaho común que compartimos, inevitablemente, por el hecho de estar allí, entre otros, *viendo* lo mismo, como en la calle: no leyendo, viendo. He ahí el poder atributivo del cine, hacernos ver. El cine ha inaugurado, eso sí, un tipo formativo de ciudadano basado no en la inteligencia, *strictu sensu*, sino en el ojo, como órgano destinado, no tanto, simplemente, a ver como a registrar lo visto y en ese registrar claro que juega la inteligencia su función reguladora, pero no rectora, diría yo. En este

sentido, las culturas fuertemente intelectualizadas, la griega, el Renacimiento, el siglo XVIII, el intelecto —cambio de vocablo con intención— utiliza de nuestros sentidos, nuestros o, más bien, suyos, pero así es, los utiliza como rectora que se siente de ellos, los encauza, los dirige, a la vez que absorbe de ellos luz, sonido, tacto, aroma y gustosidad, pero sin abandonar las riendas, sin dejarse desbordar sensualmente por sus esplendores. Hoy el orden se ha invertido y el ojo ha relegado a figurantes subsidiarios las aportaciones de los otros sentidos hermanos. Claro que la inteligencia sigue en su puesto amparada tras el alto tabique óseo de la frente, pero ha dejado de ser una biblioteca para convertirse en un mirador. No tanto, pues, la palabra, el concepto o la introspección, pedestales de una cultura de pensamiento; lo que impera hoy es el ojo, el ver, y el carril que conduce las huellas sensibles de esta mutación panorámica de la inteligencia, de *intra* a extra *vertida*, es el cinematógrafo. De ahí el que en sus inicios el cine fuera mudo, sin habla; su medio expresivo no era la palabra, era la imagen, la imágen plástica en movimiento, y de ahí el que, en sus inicios, desde el primer instante de su irrupción, estuvieran abiertas para él las dos tendencias que parecían corresponder a este nuevo arte plástico-imaginístico en acción, o sea, en movimiento y que son la realista y la visionaria.

Me parece haber dicho lo indispensable para seguir exponiendo mi plan. La novedad del cine fue ésta y esto es, al menos, la sugerente impresión que obró sobre nuestras facultades despiertas, la de ofrecernos, súbitamente refrendada ante nuestros ojos, como si la observáramos por vez primera, la realidad diaria; la fotografía nos había dado el primer paso de esta *nueva* visión, sólo que en reposo aún; el cine dio un paso más, no un paso, ciento, porque se puso a eso precisamente, a andar, lo cual, la constancia de algo tan cotidiano como supone el que el mundo y sus gentes anduvieran, estuvieran andando, llenó a la humanidad, como niño con juguete nuevo, de estupor y de placer (hijo de la fotografía y del ferrocarril, he llamado al cinematógrafo en mi «viscontiniana»). Sólo que esa imagen era silenciosa, poseía el movimiento, pero no sonido, era una imagen sin voz, muda. Y esa limitación, llamémosle defecto, le confería, en cambio, enigma, una especie de distancia que realzaba su autenticidad; lo mismo podía decirse del color, es decir, de los colores; su plasma de seres, figuras y cosas vivían en un ámbito, todo lo pulsado que se quiera, de grises tornadizos y variantes hasta la infinitud y que sólo requerían para sus inagotables modulaciones de la plena existencia de dos absolutos fundamentales, porosos entre sí, el blanco nítido y el negro insondable. En esas dos limitaciones de su expresividad, el monocromatismo y el silencio, residía, a mi entender, la condición del cine como arte; en esas dos, propiamente, limitaciones; todo arte ha nacido necesariamente de su limitación, que en cada uno se convierte en el don exclusivo de su expresividad.

Volvamos ahora a las dos tendencias que indiqué que me parecían corresponder a este arte contemporáneo del cine y a las que llamé la realista y muy en segundo lugar en cuanto al tiempo, tardío, de su manifestación artística, la visionaria. El término realismo no está

empleado en la acepción de escuela, sino en la menos corriente de lo real, escueto, que aplicamos en la vida diaria al mundo visible haciendo caso omiso de ese otro planteamiento puramente mental —el ser en sí, kantiano— a lo que el hombre ve, corrientemente hablando, sea o no para el filósofo realidad. Pensemos en lo que fueron las primeras «vistas» en acción de la calle, estamos en París, de la multitud en marcha, por las aceras, con apresuramiento vacilante hacia la guerra del catorce, con sus vestidos de entonces, aquellos y no otros, mientras por la calzada ruedan los coches y los ómnibus de tracción animal y entre los transeúntes se destaca, con la rapidez de lo momentáneo, algún rostro que, al pasar, cogido de improviso, mira hacia la cámara, un rostro anónimo, el de una oficiala de costura, un oficinista o un capataz barbado que ignoraron siempre la inmortalidad que pesaba sobre ellos, esa expresión suya, fugaz, registrada para siempre ya en los anales anodinos del tiempo y tendremos los orígenes del noticiario y del documental. La adquisición que este irrumpir de lo inmóvil hacia su vitalismo animado provocó en los que lo vieron se ha olvidado ya, pero sus efectos subsisten. La humanidad se había visto a sí misma, no ya pintada en un lienzo, sometida a un atrayente estatismo o en su corporeidad estatuaria, bien suelta e individualizada como en Grecia, bien como en los frisos persas o egipcios simulando el andar; ahora se descubrió en movimiento, en el moverse connatural, irreflexivo, de su actividad diaria y con tan inesperado descubrimiento como punto de mira se inició la etapa de un nuevo conocer, de una nueva aportación de conocimiento, que no radicaba ya en el estudio, sino en la visión, pero que podía llegar a darnos una evidencia de las cosas y de nosotros mismos tan eficaz y tan penetrante como la que debemos a nuestra información adquirida en los libros ajenos o en la elaboración consuetudinaria de nuestro lustrado razonar. Nació la que yo llamaría una cultura del ojo, del ver, del escrutar, del discernir, ¿el qué?: la evidencia del delito. Una cultura policíaca. Frente a la cultura religiosa, filosófica, moral, en la que el ser es un atributo del pensar, esta otra cultura del ojo inspector que cultiva más que nuestro gusto nuestra sospecha, la razón última no tanto del hombre como de su convivencia con otros hombres, el descubrirnos, compararnos, penetrarnos, discriminarnos, temernos, he ahí las actividades que la humanidad corriente debe al cine y resumidas un afinamiento inesperadamente incisivo, de la facultad de ver, es decir, el asistir a clase a diario, como se va al cine, llega a hacer de ese alumnado multitudinario, heterogéneo y global, una brillante sociedad, sin clases, de psicólogos. De momento,, dejémoslo así. No sin antes permitirme esta aportación personal de lo expuesto. Varios años después de mi descubrimiento, en una revista, del retrato oval de la zarina de Rusia con sus hijas, se proyectaron unos noticiarios retrospectivos ante los que me dio un vuelvo el corazón, al encontrarme, de improviso, en el campo gastado de la pantalla, unas instantáneas y, en una de ellas, apenas debía tener la duración de minuto y medio, viniendo del fondo del *ecrán, en dirección nuestra,* mostrándosenos, por tanto, de frente y andando hacia nosotros que estábamos sentados, con ellos, Nicolás y Alejandra, él con su barba,

la gorra militar ladeada y la guerrera blanca, ella, también de blanco, con un inmenso sombrero, era el modelo de entonces, estábamos en el año 1913, algo más alta que él, y dedicando a derecha e izquierda, aunque erguida, y con poca gracia, como obligada, inclinaciones de cabeza que imprimían un vaivén seco a las plumas de su sombrero, el zarevich, llevado en brazos de un marinero cuyo nombre, Derevenko, era yo, con seguridad, entre el público, el único en conocer, las cuatro chicas, indistintas, igualmente de claro, y a un lado y otro del estrecho paso por el que avanzaban, se adivinaba, en multitud, el pueblo ruso, sus rostros, barbados ellos, las mujeres con amplios pañuelos anudados bajo la barbilla, mirándolos de cerca, con curiosidad, algunos reverentes, entre el silencio de los unos, las supuestas aclamaciones que flotaban en el aire, de los otros; eran los moscovitas y la escena se desarrollaba con motivo del tercer centenario de la dinastía de los Romanov, en su vieja capital, y a sus protagonistas les quedaba de vida escasamente cinco años. Repito: Me brincó el corazón, no tanto de alegría, misteriosamente, como si asistiera a la resurrección de un mito. Aquellos dos minutos escasos me supieron a poco, pero me sirvieron de mucho; me patentizaron una realidad que, mentalmente, llevaba ocupándome desde años, a través de los libros en que estaban escritos sus caracteres, pero que ahora se me revelaban palpitantes, como una visión sólo que por decirlo de una manera efectiva, hechos carne; no ya unas fotos con sus rasgos, con sus actitudes, pero paradas, inmóviles, no ya unas páginas descriptivas, elocuentes, conceptuosas, pero distantes, ahora, andaban, se movían, venían hacia mí, respondían a mis aclamaciones, estaban vivos, eran, y sólo en una porción inverosímil de tiempo, el de esos dos minutos escasos, me patentizaban, con respecto a su existencia, y a cómo habían sido, por la estatura de él, por el porte de ella, lo inexpresable que se traducía en ellos por ser ellos y no otros, algo que no podían darme, en sustancialidad escrita, las muchas horas pasadas en saber el porqué y el cómo, leyendo sobre su tragedia, pendiente de sus cuitas, comparando versiones o, en suma, enjuiciándolos.

Esto está claro; veamos ahora. Dije que el cine, como arte, nos proyectaba, directamente, la realidad; como arte o, más propiamente para emplear un término que le cuadra mejor y suena más grato al oído actual, como técnica. Y de ahí que, tanto el noticiario como el documental, le pertenezcan, a mi modo de ver, como dominios apropiados a los que nadie ni nada pueden rivalizar, ya que más que apropiados bien podemos considerarlos como consustanciales. En ese mismo proceder informativo que entra, directo, por los ojos, como si estuviéramos cómodamente aposentados en una amplia ventana o, como antaño, en la acera misma, viendo desfilar una comitiva o una procesión, sitúo yo las películas de contenido histórico. Sabemos que el tema que las infunde no está tomado directamente de la realidad, puesto que aquellos hechos, y aquellas personas, no están ya en ninguna parte, se evaporaron, pero los medios de que dispone el cine para la rehabilitación de su existencia son tales que un director prolijo, ducho y responsable, exigente con su

función, y pendiente no sólo de su «espectáculo», tiene en sus manos la posible resurrección, impecable e implacable, de unos hechos, y de unas escenas, que doblaron ya sus alas y que nadie que no las vio, ni las vivió, por tanto, podrá volver a renovar de otro modo que con la imaginación con la que cada cual nos componemos, para nuestro uso, la historia del mundo. Ahora bien, para lo que me estoy refiriendo, se requiere una exigencia superior que anule, como de un plumazo, dado la índole inapelable de su poder, todas las desvirtuadas o acomodaticias visiones particulares; o sea, que la versión que nos ofrezca, por sus virtudes, entre las que cuenta, en primer término, la fidelidad, estatuya el pasado como una inquietante evocación fáustica, y no por otra condición que la muy exigente, repito, de la fidelidad; fidelidad a lo real pues que esto, lo real, ha sido siempre más sorprendente que lo ficticio. Ahora bien, ¿hasta dónde, y en qué proporción, ha sido el cine consecuente con su distintivo nato que le corresponde, de rehabilitar la realidad instantánea que entra por los ojos? A la de los noticiarios me refiero, a la realidad real, por reiterativa que resulte la expresión, a la real, no a la artística, que es subsidiaria, como creación que es de un director y que se constituye luego en una realidad independiente, la creada por el hombre, la de su creación. Me serviré de un ejemplo, *Catalina de Rusia,* y añado esta otra, también de gran porte, y nos seguimos encontrando en el mismo ámbito local, el ruso, *Iván el Terrible.* Producidas por dos relevantes directores cinematográficos, Stemberg y Esseinstein, están en los antípodas del esencial realismo que trato de significar. Pero son cine; pertenecen al otro grupo de mi catalogación; entra por los ojos, pero no sustituye a una realidad evidente; es cine visionario. Tiene más entronque con la alegoría que con la Historia —lo escribo, para no confundirnos, con mayúscula—. La sugestión en que nos envuelve es, sin duda, cuando nos la proporciona un artista de marca, no sólo atrayente, puede llegar a ser significativa, en cuanto a la situación histórica que le sirve de base, que encierra un sentido como todo lo alegórico, pero no será nunca, en la acepción que trato de ir informando, que es la de los hechos en su mera acción expresiva, diríamos, existencial, o sea, sustancialmente real. Puede ser eminentemente expresiva, pero exclusivamente imaginada. Aquellos que la vivieron de verdad, asistirían ahora, como nosotros, a una fantasía, en la que habrían de sentirse aludidos, pero nada más, y sin entender gran cosa. Hasta ese punto se distancian, por lo regular, en esas producciones lo verdadero de lo imaginado, que, esto segundo, es lo que, a lo sumo, se prestan a darnos.

Lo que ha ocurrido, pues, según mi entender, y lo considero punto central de la disertación a que estoy entregado, es que el cine, por una superposición, en su hacer, de las otras bellas artes a las que ha ido convirtiendo en sus adornos, o en sus sirvientas, fue no sólo descuidando su inevitable caracterización realista que lo distingue, y lo define, sino más aún, esa realidad que le ha dado el ser puede y suele llegar a aparecérsenos, a fuerza de envolventes y subterfugios, corrompida. ¿Qué queda, pues, del carácter informativo del cine

al que me he estado refiriendo? ¿Se nos muestra fiel o manipulado? Y esto en cuanto al cine en general, al que no se le puede obligar, dado lo comprometido que vive con el mundo de *pérdidas y ganancias,* a mantenerse en una línea de estricta pureza, pero sí, y de un modo más inexcusable, cuando su propósito estriba en ofrecernos, con la exactitud que debe exigírsele y que es propio de su naturaleza —de su naturaleza, no de sus posibles desvíos— unos personajes y unos sucesos, rigurosamente históricos, en el caso que me ocupa —*Nicolás y Alejandra,* de Franklin J. Schaffner—, actuales. O sea, que cabe clasificar, como especie, en ese apartado de Actualidades, a las que empecé aludiendo. Ya en mi *Contra el cine* presenté, en su día, como ejemplo, el más representativo, a mi juicio, de cine, de lo que el cine es, de lo que nos puede dar, en exclusiva, como directo y palpitante, la película de *cow-boys.* Entendámonos: no resulta obligatorio el que no se hubiera salido de allí, no es eso; pero la subsistencia del modelo queda en pie. Con los atributos que lo caracterizan —lo directo y viviente— sumidos siempre, y hechos visibles, en lo que yo llamaría condición básica de la verdad ambiental. Se comprende que, pasada su primera etapa infantil, la primaria, la de su nacimiento y autodescubrirse de su novedad, el cine haya tenido que ir recibiendo la influencia de lo que contaba ya, frente a la inocencia del recién nacido, siglos de sabiduría y de plenitud artística en su cometido dramático y espectacular, el teatro. Pero la confusión de géneros puede llegar a producir un desfase de los medios propios que en lugar de ayudar estropee, por confusionismo de técnica, el efecto de la función representativa. Fijémonos en esto: una representación teatral no posee, en sí, esas características eficaces de suplantación de la realidad viviente que nos ofrece el cinema. El teatro es, siempre, una ficción, una re-presentación de algo, en cierto modo un resumen estilizado de una acción cualquiera, pero dada en espectáculo, y el público acepta el juego tomando las caracterizaciones como típicas y la barba postiza del actor como un convencionalismo indispensable de la tramoya teatral. (Hoy, un actor de teatro, se deja crecer su propia barba para el personaje que la requiere, pero estamos ya bajo la influencia de la realidad cinematográfica que responde al gusto actual, pero que es una innovación, más bien superflua, dentro del uso de los estrictos cánones escénicos.) Lo que hace que la escena no exija, a lo sumo, más que un parecido, unas veces aproximado, otras no tanto, con lo que se llama, en la vida corriente, lo real; ocurre a distancia y en un coto cerrado que es el escenario, como campo de acción, y a los actores se les ve siempre, y durante toda la representación, sin mutaciones de distancia, amparados en su misma lejanía. Si aparece un caballo en escena sorprende, siempre, como una originalidad un tanto abrupta, que se toma más como un lucimiento del *meteur en scène* que, por su parte, no pretende dar a aquella presencia desconcertante visos de verdad. El caballo resulta allí un exceso que no añade nada esencial a la acción, como el derroche que supone traer al tablado una pieza auténtica de un mobiliario cualquiera; en cambio, en el *film* proyectado, no representado, el caballo *es* la ac-

ción, forma parte de ella, está incrustado en su realidad —no en su realismo—, puesto que nos encontramos en la calle, en el mundo abierto, en el cual los caballos cuentan como tales, como los automóviles, sin que su presencia constituya, en sí misma, ningún motivo de lucimiento. Se diría que en el teatro se pretende, con el uso de tales extravagancias, engañarnos; en el cine, no. Su licitud es manifiesta. ¿Dónde reside, pues, el uso de sus patrañas? En esto: haberse dejado llevar de sus posibilidades, estentóreas, de teatralidad —imitativas, puesto que proceden del campo teatral, ampliado ahora con los recursos espectaculares que le proporciona la cámara tomavistas—, en menoscabo, repito, de su función rectora, ilustrarnos verídicamente. Es decir, llego a atribuirle al cine, como razón social de su funcionamiento, un carácter didáctico. Pero por su camino propio, el de la visualidad en movimiento. Ese movimiento, que para mí, como minucioso conocedor, a través de sus fuentes, de un tema histórico, contemporáneo, el trágico fin de los Romanov, fue, al verlos andar en el documental retrospectivo, tal como eran cuando vivían, me iluminó, por primera vez, sobre su presencia activa, o sea, me informó sobre ellos rigurosamente, de un modo decisivo. Esto es, pues, por lo que voy diciendo, lo que parezco pedir al cine, en el capítulo de su producción histórica, una especie, podríamos llamarla, de suplantación espiritista de lo real que fue. En una ocasión se preguntaba Gide a sí mismo, como si fuera otra voz que la suya: ¿Y con qué utilidad? Y se daba la respuesta: *tout ce qui est vrai, peut instruir*. Y añado yo: siempre que sea efectivamente verdad, y no importa qué; y el cine puede darlo.

Hasta hoy, sólo por aproximación. Y en muy contados casos. Las películas históricas suelen pertenecer a dos géneros, especies propiamente dentro del género, las que llamé visionarias, y aquellas a las que colocaría el cartel de simulacro; estas segundas son las que pasan por realistas sin serlo y cultivan un tipo de realismo como escuela que resulta ser lo más engañoso desde el punto de vista documental; puesto que todo cuanto se ve en la pantalla puede evidenciarse como factible, y el que ve aprueba, siendo así que lo que le acaban de servir no deja de ser, desde un punto de vista exigente, y para el instruido, desde las primeras secuencias, gato por liebre. Como buen catador de historia y de su trasplante a la pantalla, sé lo que me digo. Los aciertos, en cambio, son tan escasos que se recuerdan fácilmente en medio de una producción que cuenta, como es todo en el cine, por gruesas. Pensemos que en mayor medida que un texto novelesco de autor registrado —Flaubert, Tolstoi, o, entre nosotros, Galdós— la exigencia del parecido físico del personaje con su modelo debiera jugar una baza importante en el montaje del asunto por poco que se tenga en cuenta que esta criatura que traemos ahora al recuerdo de la gente, existió, que no se trata de un mito ni de una creación literaria; que existen de ella efigies, aportaciones de su tiempo. El cine goza en esto, indebidamente, de una manga ancha y, de modo muy acusado, cuando se trata de la mujer. Con el hombre se suele ser más fiel, aunque se exageren sus rasgos, hasta convertir un personaje en tópico y motivo de luci-

miento de los actores que lo encarnan —el *tipo* del Tudor Enrique VIII cuya creación inicial se debió a Charles Laughton—. Pero en el caso de las rememoraciones femeninas, y por la gran dosis de prejuicio de que la mujer sólo existe o puede llegar a interesarnos —tengamos en cuenta, repito, que el cine es un arte multitudinario, que necesita, para su subsistencia, de la gente, y ésta en oleadas—, en virtud de su atracción física, podemos estar seguros de que todo lo que se nos ofrece, las excepciones son casi inexistentes, en cuanto a apariencia, es no ya dudoso o convencional, es, rigurosamente, falso. (Tomemos como caso más escandaloso la Cristina de Suecia de la Garbo.) Lo que no impide que, aunque rara vez, se nos dé la posibilidad de presenciar una reconstitución histórica, ocurrente en un tiempo dado, y propiamente vivificada por la conjunción feliz de estos dos factores benéficos, la rigurosidad del tema y el toque de gracia, la presencia, dual por tanto, en el director, del científico y del artista hecha una sola voluntad proyectiva. No creo equivocarme si cito como ejemplo de ello una producción a la que asistimos, en imágenes, a una realidad en imágenes, de los hechos, a unas escenas que por su justeza subyugante, a fuer de evocadas, parecen arrancadas a un documental, *La Marsellaise,* de Renoir. En especial, las escenas de la Corte, primero en Versalles, luego en las Tullerías, llegan a producir en el ánimo, por la naturalidad de su proceder, una impresión de realismo mágico, evocado por obra de magia y, precisamente, por la ausencia de toda fantasía. También, en el conjunto, la más endeble es la figuración de la reina, que rompe, en actriz, la grave unidad, irreversible, del conjunto; en cambio, la encarnación por otro Renoir, Pierre, actor distinguido, de Luis XVI, habrá de quedar en los ficheros de las cinemacotecas como notable ejemplo, inolvidable añadiría yo, de caracterización histórica, sin visos de creación típica, y salvada, por tanto, del remedo.

Entraré, ahora, de lleno, en el ejemplo que me ha servido de punto de partida para las disquisiciones expuestas; es éste, como se sabe ya, el largometraje *Nicolás y Alejandra.* Estamos ante un ejemplar fallido de versión histórica, aunque no enteramente desdeñable. Su director, Franklin J. Schaffner, un desconocido para mí, que estoy escribiendo espontáneamente sin haber recurrido a informes, tampoco sobre el libro de Robert K. Massie del que está tomada la acción, parece haberse querido acercar al tema, en cuanto a su lado figurativo, como no se había hecho hasta hoy, interesado por él y no carente de un cierto sentido responsable, aunque bastante módico. Habrá que citar, sin embargo, otra producción americana, que vimos en la década del 30 y que protagonizaban los hermanos Barrymore, Ethel, en el papel de Alejandra; Lionel, como dije, en el de *Starest.* Dirijidos por un ruso extra-soviético, afincado en Hollywood, Richard Boleslawski, bajo el título *Rasputín y la Zarina* y en la que me sorprendió, inesperadamente, la fidelidad del decorado que reproducía, con exactitud nada corriente, muy documentada, las habitaciones privadas de los protagonistas y que yo conocía, al detalle, por las fotos que ilustraban tantos de mis libros sobre la materia; también había que rescatar, por sus visos de autenticidad,

una escena religiosa con el cortejo zarista. (Un general ruso, Mossolov, decía en un libro de memorias que siempre que los americanos trataban de evocarnos ante los ojos el fasto de la corte imperial, los resultados hollywoodescos le provocaban la risa.) En la obra de Schaffner, no está conseguida esa precisión, pero se advierte un deseo, destacable, de coincidir, aunque un tanto banalmente, carente la atmósfera de esa exigencia última que, al plasmarse, le hace decirse al espectador de un modo maquinal: así era. Es decir, que se le hace asistir no tanto a un espectáculo, se va más lejos, se provoca en el ánimo sobrecogido el consentimiento, aparencial, de la verdad. Y que, por su condición infalible, digámoslo así, de verdad, nos atrae y nos conmociona. Es decir, que estamos ante un documento no ante una inversión; ante un *suceso*, no restándole a la palabra su cariz periodístico. Y, por tanto, el interés que despierta la acción es común a todos, entendidos y profanos, ya que la eficacia de su identificación con lo real nos arrastra de golpe a incorporarnos al suceso, con esa espontaneidad brusca con que, en plena calle, no podemos dejar de detenernos ante una reyerta, o la efusividad de un encuentro, que ocurre entre gentes que desconocemos y no nos importan, pero que protagonizan, en ese instante, hipnotizándonos, la intensidad abrupta, o afectiva, del vivir.

Como especialista del tema evocado apuntaré estos datos: para los dos actores que encarnan a la pareja protagonista, se ha hecho por respetar, en lo posible, las fisonomías; Michael Jayston puede parecerse a Nicolás II y, en contados momentos, resucitarlo, aunque sin las exigencias que supondrían unos ojos, a los que su mujer califica de exquisitos, y que una pariente de ambos por rama distinta, la que fue reina de Rumania, María, y muy ducha en caballeros, definió como *ojos de gacela*. Kerenski, y nos encontramos en otro meridiano, los llamó embrujadores. En cuanto a Alejandra, es seguro que la actriz de teatro Janet Suzman, no posee su belleza, pero su porte, y de perfil, cuando se le acentúa el trazado aguileño de la nariz, no queda postiza y compone bien una silueta que ha de resaltar en todo momento como principal y hasta con los ribetes antipáticos de que se sirven, para emboscarse, los tímidos extremos; con menos estatura que la emperatriz, que sobresalía un canto del marido. La aparición en el drama de un personaje como Witte, encarnado sin utilización de sus recursos por Laurence Olivier, era ya un reclamo anunciador de que el tema estaba tratado más a fondo, y en extensión, que las representaciones ya conocidas del mismo. Hombre no surgido de la nobleza, y al que hubo que conceder el título de conde, luego de haber firmado en Portsmouth la paz forzada con el Japón, fue el único estadista de talla de que hubiera podido disponer Nicolás II, y que llevó sobre sí todo el peso, y la responsabilidad histórica —que pudo haberse vuelto muy a su favor— de haber hecho entrar el autocratismo imperial, de procedencia bizantina y asentamiento tártaro, por los cauces occidentales del parlamentarismo europeo de concepción burguesa, al conseguir, arrancándolo a la mano vacilante del zarismo, bajo los efectos de la derrota del llamado coloso ruso por la irrupción en la historia moderna del afilado sable japonés, la promulgación de un

ukas que fundaba la Duma del imperio, el primer y único parlamento con que ha contado Rusia en un brevísimo paréntesis de su historia, una década escasa, y que el golpe bolchevique de 1917 anuló de un portazo para siempre. Pero Witte, conseguido su intento, hubo de abandonar el poder, víctima de la camarilla reaccionaria y los llamados *poderes oscuros,* encabezados demasiado a las claras, en su clandestinidad, por la misma esposa del soberano. En la película, todo este entrecruzado laberíntico, lleno de matices y de percusiones —que yo me sé de memoria— no logra expresarse más que toscamente, y sin que la atención del público se prenda en su trama, siendo así que esos factores ambientales comunican al nudo de la acción su tapiz de fondo, lo que yo llamo el curso inextricable de la fatalidad. Todo esto para reafirmarme en el hecho de que el personaje Witte no respondió a las esperanzas que su presencia me había provocado. Insistiré ahora en otra presencia, y esta nuclear, la de Rasputín. Su actuación no queda clara y el espectador, en ningún momento llega hacer suyo, como le llamo, aquel exabrupto que se le mantiene lejano, inasequible, como un capricho del director o una fantasía, más bien siniestra, de folletín. Una película está obligada a hacernos entrar en las luces reales de su plasmación visual y no montarnos, a distancia, unos simulacros teatrales que no son de su correspondencia y nos dejan, como espectadores cinematográficos, enteramente al margen de la verdad sobre la que se nos debería estar informando y, como resultas de ello, *desanimados;* como aquel que se dice o que, en todo caso, se intuye: esto no pudo ser así. No tanto es que niegue los hechos, es que no los *ve,* y, por tanto, no pueden importarle. No hablo de esos que le importan, de situaciones que le atraigan, me refiero a aquellas que, ajenas a su gusto, el cine, por el uso de su constitutiva varita mágica, le imponga como propias, no porque le interesen por sí mismas, sino por la certidumbre que se desprende de ella y que, como ya dije, es siempre más atrayente, más definitivamente pasmosa, que la ficción. Rasputín era un hombre, no meramente un figurón, y nadie nos lo ha sabido presentar en su medio, entre los suyos, los mujiks, en su aldea Pekrovskoié de la provincia de Tobolsks, con su mujer y sus hijos, uno de los cuales nos dirá: «Mi padre era bueno y las gentes lo respetaban, fuera o no santo, que yo no lo creo, pero siempre trató bien a todos y en nuestro poblado es el primero. Pero Petersburgo lo ha corrompido.» No puedo extenderme más, ya lo hice en su día. Pero sí fijaré la atención en las secuencias del asesinato del personaje para denunciar hasta qué extremo de convencionalismo melodramático puede permitirse el cine en busca, enteramente fracasado en esta ocasión, para su público, no de información documental como le atañe, sino de morbosa espectacularidad. Las escenas que en la pantalla se nos ofrecen de aquella noche última de Rasputín, la celada en que cayó, pese a su sagacidad y a su permanente desconfianza de unos y otros, la astucia natural, campesina, de zorro cercado, medio fascinado, como un niño, por la voz de aquel a quien llamaba El Arcángel, y que lo atrajo a su casa, bajo su techo, para presentarle, presa ambiciosa, su mujer, y valiéndose del espejismo, asesinarlo allí, con alevosía, bien podemos calificarlo, como reconstitución de un hecho acae-

cido, una impostura. El príncipe Yusupov ejecutó al que consideraba, cortedad de visión, la llaga purulenta de la que hacía proceder todos los males, privados y públicos, del zarismo declinante. Y por un acto de vanidad insensata quiso mostrar a la historia, ofreciéndola en su mano delicada, la cabeza de Goliat, lo cual nos fue expuesto ejerciendo de supervisor del *film* el autor, doble por tanto, del libro. Pero, en cambio de ello, nos ha dejado algo más modesto, solo que positivo, el relato, paso a paso, y desprovisto de toda paja malsana, de la noche de autos. Están también los detalles, que podrían tomarse por mínimos, de la acción, siempre que no nos olvidemos el que reproduce unos hechos verídicos y que, por tanto, el descuido de estos pormenores nos dejan sospechosos de que si en lo pequeño se falla puede fallarse en lo grande. El que el zar aplique a su mujer el nombre de Sandra, siendo así que, en privado, como consta, incluso, en las cartas del káiser, la emperatriz, siguió usando el de Alicia, o, como ellos emplean, Alix, su nombre de soltera; así como hay que desechar que al *staretz* protector, dentro de lo que podemos considerar una tradición rusa incrustada como un icono más en la historia ortodoxa del zarismo, no se le daba el nombre despectivo de Rasputín, que no es sino su alias, el *libertino,* más que por sus detractores y como mote popular. Para el medio de sus fieles es Gregory Efimovich y para Nicolás y Alejandra, como le designan en particular, el Amigo, así con mayúscula. Para entender, desde el principio al fin, la extraña coherencia de toda esta historia hay que tener presente el fatalismo inherente a Nicolás II, su debilidad y su fuerza, de sentir su destino y el de los suyos en manos de Dios. El primero de noviembre de 1905, escribe en su Diario: «He conocido a un hombre de Dios que se llama Gregorio, de la provincia de Tobolsk». La fecha señala el comienzo del fin. El poeta Alejandro Bloc dirá en las primeras páginas de exposición breve y objetiva, publicada por Gallimard, con el título de *Les derniers jours du régime imperial:* «la bala destinada a Rasputín fue a dar en el corazón mismo de la dinastía reinante». Nada más lejano del punto de vista infantil, por lo incauto e irresponsable, de Félix Yusupov. Gregorio Efimovich solía, por amedrentar a los suyos, unido a quién sabe qué penetración imaginativa de las que suelen llamarse diabólicas, exteriorizar esa certidumbre de que el destino de Nicolás y Alejandra hacía uno solo con el suyo propio, hasta este extremo: vivirían mientras él viviera. Yusupov no fue, pues, más que el ignorante cumplidor de lo que estaba escrito.

Llegado aquí se me desliza en mi labor la sombra de una duda y que es ésta: si el cinematógrafo contiene o no en sí, como vengo atribuyéndole, la potestad de proyectarnos, con el máximo de verismo, no ya de verosimilitud, el aspecto visual y, encarnado en él, el alma irrepetible que le ha dado el ser a una intrincada contienda histórica, bien privada, bien pública, o como es lo frecuente, unidas ambas en el bastidor de los hechos por las hebras entretejidas que los consuman y los consumen juntos, personajes y acción. Entre otras, por la cuestión tiempo. Una película que se expone en un curso de desarrollo que excede a las dos horas, es ya largometraje. Y pensemos, ahora, las horas de lectura que nos requiere *Guerra y paz.* Digo yo si, sólo

y únicamente el libro posee la posibilidad plena de mostrarnos el tejido, por el derecho y el revés, en el sentido de pormenorizar hasta los límites de lo posible la problemática de unos hechos que, por ser ésos y no otros, tienen su existencialidad exclusiva y no admiten, como las infinitas cristalizaciones de la nieve, únicas en su virtualidad ejemplar, *reprisa* alguna. Pensemos, en el caso que nos ocupa, lo que supone que estos personajes del drama tengan que transmitirnos no ya su *figura*, también su contenido, expresado por medio de actitudes y de palabras —labor del actor—; pero, y en cine sobre todo, existe el peligro permanente, y yo diría que consustancial, de hacer fáciles las cosas —entiéndanse situaciones, temperamentos...— a la comprensión, pero, y éste es el fallo de que adolecen, simplificándolas. Nada más lícito, pero nada, tampoco, más expuesto. Pensemos que el mismo gran hombre cuando habla de corrido, y con espontaneidad, expresa sobre su enemigo, en contienda privada o política, juicios contundentes, pero que no pasan de melodramáticos; cuando llega el momento de comprometerse, afina más la puntería, y si es *comme il feaut* no le negará al contrincante su parte alícuota de nobleza —Montgomery frente a Rommel—. Y entonces, insisto, en la cuestión tiempo y en la pormenorización a la que me referí y que es ese estar enterado de todo lo único que puede restituirnos por un como toque mágico la evocación, instantánea, de una realidad que fue; aprehendida, se diría que, efectivamente, por obra de magia, pero que lo es propiamente por la intransigencia de la honradez profesional —alentada, claro, por la inspiración y puede que no tanto al revés.

Vuelvo, para terminar, a los dos textos que encierran, de un modo inequívoco, el estado de espíritu de los personajes y que le confieren a la acción, en este caso una tragedia, su complejidad suma: las cartas de la emperatriz y el Diario secreto de Anna Virubova, figura ésta, indispensable, aunque en la penumbra, como apunté, para la plenitud conflictiva del drama, y borrada, sistemáticamente, de toda la producción cinematográfica sobre el tema, por la dificultad tal vez de acoplarla en el conjunto. Entresaco de sus notas estas referentes a los tres protagonistas del suceso. Primera (habla Alejandra): «Pero ¿y si estuviéramos equivocados? Porque óyeme, Anna; si yo no fuera zarina estaría con los que combaten a los zares. ¡Cuánta crueldad! ¡Cuánta estrechez...! Pero nosotros somos los ungidos del Señor y no podemos abandonar nuestra cruz.» Segunda (confesión de Nicolás II): «No tengo confianza en lo que emprendo; hago lo que puedo, pero ya no creo en nada... y espero siempre que surja lo peor, lo más horrible. Me doy cuenta de que no soy dueño de mi voluntad... Sé que haga lo que haga no he de dar buen fruto. No soy un hombre de buena estrella... Soy el destino fatal de Rusia.» Y, por último, aquí tenemos unas palabras de Rasputín que, en su dialéctica o demonio interior, le pertenecen por entero: «Anniuska [Anita], nosotros no nos pertenecemos, pertenecemos a Dios. Que nos haya colocado en Palacio para mal o para bien sólo El lo sabe. Y si resultara que estas actividades se volvieran contra ellos, contra el zar débil, contra la altiva zarina, de ello podía tal vez resultar para todos un contento inmenso. Los caminos de Dios son impenetrables. Por ejemplo, a veces ocurre que se

incendia una *isba;* el matrimonio que la ocupaba se desespera; sus pequeños, asustados, lloran. Y, de pronto, miras y en el lugar del emplazamiento se levanta una nueva casa que da alegría verla. Fíjate bien: el hombre no vive más que un día y la vida se construye con millares de años. Anniuska: ten fe en lo que importa, no en lo que desaparece.» Palabras todas ellas singulares y que Anna anotaba a ocultas, medio *in albis,* y medio estremecidas, y sobre las que parece presagiarse el peligro más de un terremoto que de un vendaval. De esa pareja regia, ¿no sentimos trascender un eco shakespeariano? Sólo que con el aditamento del santón tártaro.

Ahora bien: ¿son las palabras las que deben convencernos en el *ecrán o las imágenes?* Estos tres toques que he suscrito, seleccionados entre tantos otros, nos dan de tal modo la atmósfera moral del cuadro que su ausencia provoca un vacío en el que los caracteres, cegado el núcleo de su contextura conflictiva, rebajan la tensión. Y por otra parte no podemos dejar de preguntarnos de qué modo hacer presente, sin ser pronunciadas más que en una mínima dosis indispensable, esas palabras clave dichas en su día y que en un libro, y aún en la escena hablada, constituyen el motivo central de nuestra atención, pero que en las vistas cinematográficas han de mantenerse para no romper la magia visual, puesto que es el ojo el que decide, no el oído, en dosis tan escuetas como decisivas. Escollos que el cine, y en particular el que me sirve de comentario, aquel que resume las características que considero distintivas de su arte, las de tipo informativo y documental, aplicadas al campo histórico, considerado como escenario vivo de hechos intransferibles, está obligado a afrontar y vencer.

Como final, y sólo para los curiosos de estos menesteres, quiero añadir algo referente a lo que podría tomarse en mí, dada la constante del tema a lo largo de los años, por una monomanía o debilidad, me refiero a la presencia en mi interés por este tema, con un cierto aire también de exotismo o de extravagancia de los últimos Romanov. Pero nada más lejos de ello. El medio en que se desenvolvieron esos seres reales, el aire geográfico e histórico en que respiraron, no constituyó por sí mismo la causa del aliciente aunque le añadió, eso sí, el atractivo de un decorado natural que los alejaba de mí hasta unos límites de infinitud, añadiéndoles, claro, su porción decorativa, de pintoresquismo —las cúpulas bulbosas, las inmensas extensiones nevadas, el nostálgico campanear de los deslizantes trineos— y que, por el contrario, me las distanciaba porque lo que me las acercó fue, por el contrario, el que, pese a todo, eran como nosotros, europeos y, por tanto, lo que tuvieron que vivir y personificar trágicamente nos pertenece y nos atañe, cerrando de modo tan descomunal un ciclo de historia dentro ya de la época contemporánea, o sea, que lo que debió de prenderme con especial seducción fue el hecho de que pertenecieran al hoy y no al ayer, aunque desde la fecha que escribo se haya deslizado ya el talud de medio siglo. Y lo que después ocurrió fue que, al interesarme por sus vidas, a causa de mis lecturas y andando sobre un terreno que se me iba paso a paso desvelando, todo su mundo se me ensanchó y llegó a constituirse para mí, como en cual-

quier dirección en que el hombre investiga y ahonda, en el mundo. Y en unas circunstancias, y bajo unas luces, como digo, descomunales e irremisibles de juicio final. Recuerdo que en plena guerra civil española y con motivo de un certamen teatral que se celebraba en la URSS, habría podido visitar, con especial interés, Zarkoi-Selo a treinta kilómetros de San Petersburgo y esta misma ciudad, el actual Leningrado, si como hubiera podido ocurrir, se me incluía en la lista de los que iban a acompañar al que presidía el grupo español, un amigo mío, Cipriano de Rivas-Cherif, pero nuestros comunistas, deponiéndome de su confianza, habían empezado a mirarme con cierta prevención y mis esperanzas no se cumplieron. No sé si entonces funcionaba aún la residencia imperial como museo —eran los tiempos de Lunarchatski como comisario de Instrucción Pública, desvelado por rescatar todo lo que debía ser rescatado— que visitaban los nuevos ciudadanos soviéticos, incluido Máximo Gorki, al que no dejó de impresionar el sencillo ambiente familiar que seguía desprendiéndose aún de aquellas cámaras vacías para siempre, con las habitaciones tal como las habían dejado sus moradores al salir para Siberia, donde iban a sobrevivir poco menos de un año; hoy inexistentes, por lo que me contó un amigo que ha estado en el lugar. Según me dijo, y a este informe me atengo, convertido el poblado en frente de guerra durante la última contienda mundial y destruido el inmueble desaparecieron con él los dos sitios íntimos en que fueron escritas por la última zarina el tomo de cuatrocientas cartas que yo manejo como un documento público y, en su casita del fondo del bosque, el diario oculto de Virubova, abierto hoy a todo ojo inspector. Curioso también que estas gentes con las que he convivido a mi modo y cuyo destino atroz las selló en mi recuerdo con choque permanente me fueran, por otra parte, tan extrañas, tan ajenas a mi gusto. Ni un solo punto posible de coincidencia que el de la atracción, quimérica, de su fatalidad. *Me quoque fata regunt,* dijo Ovidio. A los situados más altos, el máximo suplicio. Eso es lo que me conquistó. Fueron nefastos para su país y para sí mismos, pero la desgracia les dio alas y soportaron su infortunio con una realeza que aún hoy impone: desgraciados para la vida, aventajados para la muerte. Ese podría ser su tema póstumo.

JUAN GIL-ALBERT

Taquígrafo Martí, 13
VALENCIA-5

LA RUINA

A Pablo García Baena

UN toro negro, recogido
de cuerna, pace, mira sin inquietud al automóvil
vacío entre el sendero y el brezal   Es en mil novecientos
sesenta   Ha muerto ya también,
de cáncer y a los treinta años, el espada que lo mató
en una plaza de Castilla

Tensan
el aire las chicharras y han de pasar dos meses para que sea llevado
a un ruedo castellano el animal que en la caliente calma
levanta la cabeza y mira el coche como un niño al masticar despacio
la alta grama de Mayo, las pajabravas sobre las que pisa
esquirlas, polvo de los cuatro mármoles:
el blanco de Almería, el de Rayyu veteado, el rosa de Cartago, el ver-
[doso de Sfax.

Dentro de la ruina se afanan tres profesionales,
un hombre, dos mujeres y cinco obreros brevemente
impuestos en las mañas del rescate, en las insidias del estrago,
y pagados por la tesorería
del ayuntamiento de Córdoba
(Disperso y numeroso como una inabarcable
constelación, el cadáver de al-Zahara, entre toros de lidia
tan borrados ahora como él,
¿yace en 1960 ya entre manos de estas ocho personas
mientras que lo comienzan «el día 19
de noviembre del año 936 diez mil obreros,
de los que 1.000 especializados, 200 carpinteros,
500 enladrilladores, 300 albañiles y demás...»?)

Mayo vuelve a las obras; a finales de mes tampoco bastaría
a aliviar el sofoco de la una

este soplo de más arriba, de las sierras,
que mueve apenas el follaje
sobre el testuz y la abajada cornamenta, inmediatos
al trazo que dejó el muro Norte de la aljama,
sobre el toro tranquilo, vendido ya a la empresa
de la plaza de Madridejos o de la de Daimiel.

«Abierta a todo y hecha para Corte
por el Emir de la gran ciudad
de Occidente, después que hubo afirmado
la plena autonomía de España.»

Vibra el día como una maquinaria
oculta, sorda.
Las 4.312
columnas de al-Zahara fueron
traídas del país de los francos y de Ifrîquiyya
menos 140 donadas a Alhaquén II por el Emperador de Bizancio.

Y
no hay piedra sobre otra.

Durante 25 años ya después de fundada *—hasta*
que fui viejo—
se gastaron aquí 300.000 dinares anuales en obras
—aún veo las fuentes derramar
el silencioso azogue, escucho
las blandas noches sin final, las risas
de las mujeres y de los músicos—.

Calla el Renault en la costezuela.
SIN MURALLAS, ABIERTO TODO
y la fusión mayor de las artes de Grecia a las de al-Andalus.
«Mirando al río Guadalquivir, los tres niveles
en el flanco de la montaña: arriba los alcázares,
las huertas y jardines en medio,
las viviendas al pie con la Mezquita
que refleja su torre de cuarenta
codos de altura en el vinoso
mármol del patio grande.»

Y el monte sube en desnudez: un eucaliptus, unos chopos, el
terroso cubo en desdibujo
de un recinto vuelto barranca, matorral.

Tildado de torpeza hace una hora, el más joven
de los trabajadores corre hasta el arqueólogo con algo
en la mano: —¡Esto tiene que ser de ahí, señó!
(y el extremo
imperceptible de una pestaña, un poro,
retorna así a su puesto en la ingente carroña oreada
de la que ya lograron recobrarse los párpados, tres uñas, iniciar la
[contera
de un fémur con su carne y un poco de su piel.)

«sin cordón de murallas de defensa, todo
de par en par».

Allí y allí y allí estaban las puertas: Bâb al-Sudda
a la derecha, Bâb al-Aqba, Bâb al-Medina,
con 15.000 y más batientes en cobre y hierro aleados
«por valor de cien almudes llenos de dirhems qasimíes».
(¿No es la del Sur la que se cierra
de golpe, deja al toro en las clamorosas
arenas de su muerte?)

El nombre de al-Zahara, 'la de la cegadora
blancura', le vino del de Zahra, una sirvienta
de Abderramán III.
Y Zaydún lloró en sus estanques.

La más antigua firma cordobesa exhibidora y distribuidora
de cine, desde el mudo, la más fuerte
de la ciudad y su región, es la de Sánchez
Ramade (¿de Ramadi, Ibn-Harún al-Ramadi,
el poeta que también tejiera y propagara sus veloces visiones
del mundo desde
los palacios zahareños?...).

Ignora al Tiempo el toro no más de cuanto puedan ignorarlo los
[hombres
y las manos que cargan el botín en el XI, que allegan
la pez y las antorchas a las tallas, las cámaras, los paneles dorados,

que hacen saltar al aire de un tirón, entre llantos, los pechos
de las princesas depredadas, las manos que hurgan luego en el XV
[en el XVII
las piedras renegridas, se mueven ya junto a estas manos
que ahora o catorce años atrás consumen 6 semanas
en juntar medio metro de arco, restablecer un capitel
de avispero, maldecir al destino
que las retiene allí, en la ruina, lejos de Córdoba y sus calles,
y lo mezquino de las pagas
fijadas por el propio Alhaquén y por el costo mismo de los alcázares,
[de los vergeles
«El Califa reunió una biblioteca con 400.000 volúmenes...»

Mas, como siempre, es tarde ya: la espada
detiene el despacioso masticar de la bestia,
su matador acaba entre inyecciones tres veranos después,
el incendio de al-Zahara se ve desde Alcolea y el más joven de los
[trabajadores
tiene cuarenta y cuatro años, siete hijos: un ciego ventarrón
de ruiseñores abrasados, un cuaderno marchito
con los trabajos y los días, un desplome de lunas y esbeltos ajimeces,
un clavado revuelo de gritos
que nadie oirá, un alba y otra, un todo para nada,
caen mansamente sobre el parabrisas
del coche abandonado hasta las ocho cada tarde en los brezos.

FERNANDO QUIÑONES

María Auxiliadora, 5
MADRID-20



SITUACION SOCIAL DE LA POESIA DE RUBEN DARIO

1

La crítica literaria, en general, ha señalado ya no sólo el valor estético y singular de la poesía rubendariana, sino también su importancia histórica en América y en España. En estos momentos casi parece obvio decir que Rubén Darío es, por lo menos cronológicamente, el primer gran poeta americano, y también el restaurador de la postrada poesía española del siglo XIX. Poeta verdadero, audaz, profundo y original, nacido en tierras americanas, Rubén Darío no es un imitador ni copista de poetas españoles a la moda; no se limita, como sus antecesores continentales, a expresarse según las reglas de una retórica —tradicional o novedosa— importada de la madre patria. Rubén Darío, además, surge en el ámbito de la lengua castellana en un momento crítico de la poesía: nunca en España se había llevado el verso a regiones de tan extremado prosaísmo como en la época de López de Ayala, Núñez de Arce, Campoamor y Bartrina; las sonoridades mismas del viejo octasílabo y del endecasílabo al itálico modo se muestran apagadas, casi totalmente, o cambiadas en un sonsonete sin melodía ni sentido. Del hasta entonces mudo hemisferio occidental llega Rubén Darío, con su poesía maravillosamente melodiosa, que constituye la base de un renacimiento literario español —el de la generación del 98 y las que le sucedieron— que con razón puede parangonarse al Siglo de Oro.

Aparte de un puro juicio estético, de una crítica exclusivamente literaria, el valor histórico de la poesía de Rubén Darío tiene una capital importancia: se le puede considerar, en justicia, el precursor de la actual poesía en lengua castellana. No faltan, sin embargo, las voces discordantes, y acaso la más excelsa sea la de Luis Cernuda, el gran poeta andaluz muerto recientemente, quien, en la reseña crítica de un estudio de Bowra, le niega toda vigencia a la obra de Darío, y afirma que su poesía está muerta definitivamente, que su influencia en los poetas de hoy es nula. Si bien Cernuda no deja de tener razón cuando afirma que los poetas ya no leen a Rubén Darío como a un maestro ni son influidos por su poesía, no deja de

ser cierto, asimismo, que los maestros de los poetas de hoy —Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Salinas, Guillén, Vallejo, Neruda— sí estuvieron bajo la influencia rubendariana, influencia que, al menos de este modo mediato, indirecto, llega hasta nuestros días. Para justipreciar esta influencia, para juzgar la obra misma de Darío, nos parece necesario, imprescindible, situarla históricamente; esa obra —que tuvo tal resonancia en su época— no puede ser separada del mundo en que vivió.

2

La poesía de Rubén Darío plantea una serie de preguntas inquietas. Un poeta tan original, de tan refinada técnica versificatoria, ¿cómo pudo aparecer en un pequeño país americano sin mayor tradición literaria? ¿Por qué su poesía produjo tal conmoción y fervor en América? ¿Por qué esa poesía tuvo semejante influencia en España? No se pueden contestar estas preguntas hablando simplemente del genio, de su carácter singular y azaroso, de su potencia misteriosa e inexplicable. De hecho, alrededor de Darío surgió inmediatamente una pléyade admirable de poetas: la escuela modernista; escuela que tampoco puede ser considerada un simple evento literario, que es más bien una cima de la evolución cultural americana en el siglo pasado.

La literatura americana en lengua española aparece y se desarrolla durante la colonia; es, naturalmente, una literatura colonial: mera imitación, copia o calco de la española; limitada a seguir apagadamente y a la distancia, los vaivenes de la moda literaria peninsular: culterana cuando en España ha triunfado Góngora; o neoclásica, cuando se han impuesto en España las normas y preceptos franceses. Producida la independencia se rompieron los vínculos coloniales en la política y en la economía; pero se mantuvieron los vínculos literarios. Desaparecido el monopolio comercial y el administrativo, los escritores americanos continuaron unidos apendicularmente a la literatura española. En todo caso, y como España en los siglos XVIII y XIX, había perdido su fuerza creadora artística y sus poetas imitaban con mayor o menor fortuna a los poetas europeos, los escritores americanos se dedicaron a imitar esas imitaciones. América viene a ser el espejo de un espejo, un vasto continente donde se producía una literatura de tercera mano, sin calidad alguna. Algunos escritores, ciertamente, leyeron libros franceses, ingleses, italianos y aún alemanes en su idioma original y escribieron bajo esa influencia inmediata: son las excepciones que confirman la regla. La literatura espa-

ñola durante los primeros años de vida independiente es el modelo principal y, de todos modos, en el caso de las excepciones más notables no hay originalidad apreciable; la regla sigue siendo la imitación: si no de la literatura española, de otra literatura europea. Todavía en 1910 Riva Agüero decía que la literatura americana no podía ser original, que debía seguir las corrientes literarias inventadas en Europa y que solamente podía aspirar a cierto grado de peculiaridad que, en la práctica, por lo demás, no alcanzaba a menudo. Como si aún vivieran en la colonia, los escritores americanos se encasillan en la literatura triunfante en la metrópoli española: el romanticismo nórdico o el realismo francés.

Tal situación cambia justamente con la aparición del modernismo y Rubén Darío es el primer poeta americano que no se limita a copiar los temas motivos y procedimientos imperantes en España. Por el contrario, su obra poética es acogida con entusiasmo en la Península y prontamente aparecen en ella sus epígonos e imitadores. En el caso del modernismo, España es quien importa una escuela literaria nacida en tierras americanas y la escuela modernista en cierta medida es un producto originalmente americano; no hay un modernismo francés, alemán o inglés.

No se puede decir, sin embargo, que la poesía modernista posea una absoluta originalidad americana. Aunque no se trata de imitación directa de un inexistente modernismo europeo, la influencia europea es clara y evidente; el modernismo americano es una curiosa síntesis de varias escuelas literarias francesas: romanticismo, parnasianismo, simbolismo, realismo y naturalismo. Es importante y sugestivo el estudio de los motivos y procedimientos que pasan de cada una de las escuelas mencionadas al modernismo y de la medida en que son asimilados y transformados, pero acaso sea más revelador comprobar simplemente cómo escuelas tan diversas y aun opuestas se unen en el crisol modernista. La amplitud de la síntesis tiene más importancia de lo que a simple vista puede creerse. Es, en realidad, una característica esencial del modernismo.

3

Hay dos notas en la poesía de Rubén Darío: el cosmopolitismo y la fe en la belleza, que bien pueden considerarse como las dos constantes fundamentales de su vida y de su obra. Rubén Darío es un poeta cosmopolita de patria plural o múltiple. Nicaragua, su patria original; Chile, su segunda patria; Argentina, su segunda patria de

encanto; España, su patria madre; Francia, su patria universal. Pedro Salinas ha señalado acertadamente cómo esta multiplicidad de patrias no significa que Darío fuera un frívolo viajero, un internacionalista vacuo; su cosmopolitismo es el resultado de una fina actitud espiritual. «Yo soy —ha dicho él mismo— de la raza en que se usa el yelmo del manchego y el penacho del Gascón. Yo soy del país en que un grupo de ancianos se sientan cerca de las puertas Sceas a celebrar la hermosura de Helena con una voz "lilial", como dice Homero; yo soy de los países pindáricos en donde hay vino viejo y cantos nuevos. Yo soy de Grecia, de Italia, de Francia, de España.» La patria múltiple de Rubén Darío no es un territorio geográfico, es una creación íntima y poética, producto de muchos amores y mezcla de variadas esencias culturales.

El cosmopolitismo de Rubén Darío obedece a un ideal profundo del que brotan varias características de su poesía. En primer lugar el nomadismo; Darío es un viajero precoz e impenitente: en plena adolescencia, a los quince años, inicia su peregrinaje por tierras americanas primero —Centroamérica, Chile, la Argentina— y por la soñada Europa después. En su poema del retorno a la tierra natal lo declara así:

Por atavismo griego o por fenicia influencia,
siempre he sentido en mí ansia de navegar
y Jasón me ha legado su sublime experiencia
y sentir en mi vida los misterios del mar.

(Retorno, «Poema del otoño y otros poemas».)

Este nomadismo, de profundas raíces espirituales, es el resultado de un idealismo cosmopolita. Su poesía rebosa un ansia ecuménica, universalizadora, una gana permanente de reunir bajo la luz del arte multitud de paisajes y recuerdos de tiempos y lugares, de flores y animales, de gentes y cultura. En poemas como «Divagación» o «Pórtico» (escrito para el libro *Entropel,* de Salvador Rueda) aparece como motivo dominante su cosmopolitismo; en estos poemas desfilan tumultuosa y rítmicamente gran copia de países y épocas: Grecia y los mármoles de Paros, el cielo azul de Lacio, la Arabia feliz, el Oriente morisco, la errante familia bohemia, España fresca y riente y, sobre todo, Francia, porque Francia encarna el sueño cosmopolita del poeta: «Amo —dice en "Divagación"—, amo más que la Grecia de los griegos la Grecia de la Francia.»

El exotismo de la poesía de Rubén Darío no es superficial ni postizo tiene hondas motivaciones psicológicas e ideales. Todo el acopio de elementos culturales, diversos y dispuestos en un orden aparente-

mente arbitrario, constituyen una de las claves más importantes de la poesía rubendariana. Cuando Rubén Darío, agobiado por el sufrimiento y el infortunio, retorna a su Nicaragua natal no encuentra nada mejor para expresar su sentimiento que esta exclamación llena de menciones exóticas:

En el lugar en donde tuve la luz y el bien
¿qué otra cosa podría sino besar el manto
a mi Roma, mi Atenas o mi Jerusalén?

(Retorno, «Poema del otoño y otros poemas».)

Toda el alma de Rubén Darío está en estos versos.

4

La fe en la belleza es la segunda nota distintiva de la poesía de Rubén Darío, de todo el modernismo. Esta fe es el resultado de un idealismo íntimo e intenso. Rubén Darío y los poetas americanos de su generación o de su escuela son unos platonistas irremediables; a pesar del aparente materialismo sensorial de sus imágenes, más que sensuales son —para usar palabras del propio Darío— sentimentales, sensibles y sensitivos y lo son en tal grado que perciben las esencias más escondidas de la naturaleza, el alma secreta de cada objeto:

... Las cosas tienen un ser vital; las cosas
tienen raros aspectos, miradas misteriosas;
toda forma es un gesto, una cifra, un enigma;
en cada átomo existe un incógnito estigma;
cada hoja de cada árbol canta un propio cantar
y hay un alma en cada una de las gotas del mar;
el vate, el sacerdocio, suele oir el acento
desconocido...

(Coloquio de los Centauros, «Prosas profanas».)

Cada ser del universo posee un alma íntima que, a veces, el poeta vislumbra, pero esas almas son fragmentos de la luz ideal de la belleza, alma suprema de las cosas del mundo:

Sobre su altar de oro se levanta la Dea
—tal en su aspecto icónico la virgen bizantina—:
toda belleza humana ante su luz es fea;

toda visión humana a su luz es divina:
y esta es la virtud sacra de la divina idea
cuya alma es una sombra que todo lo ilumina.

(La Dea, «Prosas profanas».)

Estos versos tienen una clara orientación platónica común a todo el modernismo; tal platonismo tiene un corolario: la creencia de que la función de la poesía es justamente encarnar en la palabra la belleza ideal. Dirigiéndose al cisne —ave emblemática de la belleza perfecta—, dice Rubén Darío:

Bajo tus blancas alas la nueva Poesía
concibe en una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el Ideal.

(El Cisne, «Prosas profanas».)

En otros poemas —«la fuente», «Palabras de la Satiresa», «Ama tu ritmo»— se repite esta concepción de la poesía como reveladora de la belleza ideal y suprema. El poeta debe saber que «el secreto de todo ritmo y pauta está en reunir carne y alma a la esfera que gira» («Palabras de la Satiresa»). La esfera es aquí un símbolo, más exacto si cabe que el cisne, símbolo además de la unidad del universo. El arte no sólo es revelación de la belleza, es revelación también de la verdad y de la vida, pues las tres constituyen una indisoluble unidad:

Vida, luz y verdad: tal triple llama
produce la interior llama infinita;
el arte puro, como Cristo, exclama:
ego sum lux et veritas et vita.

(Yo soy aquel que ayer nomás decía..., «Cantos de vida y esperanza».)

Esta unidad del mundo a la luz de la belleza conduce, casi se diría lógicamente, a concebir la creación como una suprema obra de arte:

Y Palenque y la Atlántida no son más que momentos soberbios conque puntúa Dios los versos de su augusto poema.

(Salutación al Aguila, «El canto errante».)

5

Cada época literaria, cada escuela artística, elabora una imagen distinta del poeta; unas veces, como en el caso de Homero, es el cantor del héroe; otras, como en el falso poema de Ossian, es el

héroe mismo. En la Edad Media el juglar anónimo encarna los deseos, las esperanzas populares, y vive del recitado de sus poemas en plazas y castillos; en la corte barroca el poeta fino y aristocrático se deleita en la creación de trasmundos artificiales y tiene por baldón el aplauso de la plebe; a veces, el poeta es, o pretende ser, el guía, el conductor de su pueblo; en otras ocasiones, semejante al sabio taoísta, no debe adelantarse, sino seguir al pueblo. Para el modernismo la función del poeta tiene un carácter sacerdotal y casi demiúrgico. «La celeste unidad que presupone hará brotar en ti mundos diversos», dice Rubén Darío en un soneto de «Prosas profanas» (Ama tu ritmo); el poeta, semejante a un dios, tiene un poder sobrenatural que lo eleva por encima de los hombres; a los poetas se dirige Darío en un rapto lírico hermoso, entusiasta e intenso:

¡Torres de Dios! ¡Poetas!
Pararrayos celestes,
que resistís las duras tempestades,
como crestas escuetas,
como picos agrestes,
rompeolas de las eternidades.

(¡Torres de Dios! ¡Poetas!,
«Cantos de vida y esperanza».)

Es ésta una concepción aristocrática del arte. Darío la repite en prosa concreta, de un modo directo, en su prefacio a *Cantos de vida y esperanza:* «Mi respeto por la aristocracia del pensamiento, por la nobleza del Arte, siempre es el mismo.» Sin embargo, este aristocratismo no significa, como en el caso de Góngora, por ejemplo, el aislamiento del poeta; ni, por lo tanto, tiene como meta una poesía hermética, incomprensible para el vulgo. No es por azar ni por falta de gusto que Darío no comprendiera cabalmente el valor de la poesía de Mallarmé ni pretendiera imitarla. Los ideales estéticos de Mallarmé y Darío son distintos y sus coincidencias casuales.

La aristocracia modernista no pretende una cerrada vida de invernadero. El mito de la torre de marfil no es típicamente modernista, como se suele creer comúnmente; no diremos que en su vida y en su obra el poeta modernista refleje totalmente el mundo que lo rodea, pero no fue un incomprendido ni lo persiguió la sociedad en que vivía; contó, más bien, con la admiración y el aplauso públicos y oficiales. El poeta modernista aspira, en el fondo, a ser un guía espiritual, por eso hay en la poesía de Darío un propósito permanente de claridad expresiva, lo que puede interpretarse propiamente como un deseo de alcanzar la comprensión universal. En su soneto «A los

poetas risueños» dice Rubén Darío, hablando de Anacreonte, Banville, Ovidio y —extrañamente— Quevedo:

... prefiero vuestra risa sonora, vuestra musa
risueña, vuestros versos perfumados de vino,
a los versos de sombra y a la canción confusa
que opone el numen bárbaro al resplandor latino.

(A los poetas risueños, «Prosas profanas».)

Este deseo de alcanzar la comprensión universal de la humanidad explica, en parte, el apartamiento modernista de las oscuridades del simbolismo. Pero no constituye de ningún modo una concesión a los gustos del vulgo. El idealismo rubendariano que imprime su carácter a la escuela modernista es entero e incorruptible:

Alma mía perdura en tu idea divina;
todo está bajo el signo de un destino supremo;
sigue en tu rumbo, sigue hasta el ocaso extremo
por el camino que hacia la Esfinge te encamina.

(Alma mía, «Prosas profanas».)

Este poema, «Alma mía», acaba con unos versos altamente significativos: «atraviesa impertérrita por el bosque de males / sin temer las serpientes, y sigue, como un dios...». Idealismo sin rendición ni concesiones, era natural que chocara con la realidad en torno. Muchos de los poemas últimos de Darío nos revelan el fracaso de sus ideales: «Lo fatal», «A Phocás el campesino», «A Colón», etc. Poemas melancólicos, resultado fatal de las tristes experiencias del poeta; sin embargo, la explicación de su actitud pesimista ante la realidad no es, no puede ser, puramente psicológica:

Brumas septentrionales nos llenan de tristeza;
se mueren nuestras rosas, se agotan nuestras palmas;
así no hay ilusiones para nuestras cabezas,
y somos los mendigos de nuestras pobres almas.

(Los Cisnes, «Cantos de vida y esperanza».)

6

El idealismo de Rubén Darío no es una flor rara, singular, solitaria; a la luz del análisis aparece motivada por el mundo donde nació y vivió, por la sociedad que lo rodeaba. De hecho, aunque prefiriera los temas eróticos o amorosos, buena parte de su poesía tiene un

hondo y amplio contenido social. Hay en la poesía de Darío una profunda pasión americana: los paisajes y la historia, el pasado, el futuro y el presente de la *América* ignota aparecen reflejados en poemas admirables: «Tutecotzimí», «Momomombo», «Canto a la Argentina», son acaso algunos de los más notables. Pero Darío no se limita a cantar plácida y dulcemente la vieja historia americana ni su exuberante geografía, su ambición poética es mayor:

A través de las páginas fatales de la historia
nuestra tierra está hecha de fervor y de gloria,
nuestra tierra está hecha para la humanidad.

(Retorno, «Poema del otoño».)

La poesía de Rubén Darío nace y crece en una época importante de la historia latinoamericana; una época de optimismo que Darío recoge espléndida y brillantemente. En un momento en que la doctrina de Monroe («América para los americanos») empieza a mostrar su verdadero carácter, su estrecho egoísmo nacionalista e imperialista. En ese momento Darío proclama su ideal generoso y ecuménico: «América para la humanidad». La nota fundamental de este pensamiento americanista es la esperanza; después de los turbulentos años que sucedieron a las guerras de la independencia, los países del nuevo continente parecen haber encontrado su destino y se hacen lenguas de un halagüeño porvenir:

¡Gloria a América prepotente!
Su alto destino se siente
por la continental balanza
que tiene por fiel al istmo;
los dos platos del continente
ponen su caudal de esperanza
ante el gran Dios sobre el abismo.

(«Canto a la Argentina.»)

En «Los cisnes», poema citado más arriba, Darío llega a preguntarse desgarradoramente: «¿Seremos entregados a los bárbaros fieros? ¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?» Y en el prólogo del libro al que pertenecen estos versos —*Cantos de vida y esperanza*— dice claramente: «Mañana podremos ser yanquis (y es lo más probable); de todas maneras mi protesta queda escrita sobre las alas de los inmaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter.» La certera y penetrante visión de la realidad política que le tocó vivir y de sus proyecciones futuras aparece en varios poemas de sus últimos libros;

acaso el más intenso sea el dedicado a Roosevelt, tan conocido que casi resulta innecesario citarlo, pero vale la pena recordar estos versos:

Eres los Estados Unidos,
eres el futuro invasor
de la América ingenua que tiene sangre indígena,
que aún reza a Jesucristo y aún habla en español.

(A Roosevelt, «Cantos de vida y esperanza».)

Versos lapidarios que resumen el pensamiento de Darío acerca de la política americana de su tiempo y nos muestran, además, contrariamente a lo que pensaba Rodó, la dimensión social de su poesía, de su espíritu.

Pero Rubén Darío no solamente comprendió certeramente las relaciones entre la América Latina y los Estados Unidos, percibió también el profundo malestar social interno de los países situados al sur de Río Grande y es entonces cuando su pesimismo desborda el vaso de manera incontenible. En sus más dramáticos poemas de tema social y político suele encontrarse al cabo una nota de esperanza: «Los cisnes», por ejemplo, termina así:

La aurora es inmortal. La aurora
es inmortal. ¡Oh tierra de sol
y de armonía, aún guarda la Esperanza
la caja de Pandora!

(Los cisnes, «Cantos de vida y esperanza».)

En contraste con estos versos, el poema «A Colón» es totalmente desolado y sin esperanza; en él se describe la triste realidad social de América, donde «las ambiciones pérfidas no tienen diques, soñadas libertades yacen deshechas», donde fraternizan «los Judas con los Caínes» y donde gobiernan «las panteras engalonadas»; en el ápice de su pesimismo llega a exclamar desesperadamente:

¡Pluguiera a Dios las aguas antes intactas
no reflejaran nunca las blancas velas;
ni vieran las estrellas estupefactas
arribar a la orilla tus carabelas!

(A Colón, «Canto errante».)

Estos versos y muchos más —algunos de ellos mencionados anteriormente— nos revelan cómo Darío fue un poeta de su tiempo y de su patria, entendiendo por patria, según la frase precursora de la Independencia, «la vasta extensión de ambas Américas». Americano

esencial, Rubén Darío respondió siempre a las necesidades y esperanzas de su tierra americana, sus versos melodiosos, aun los más personales y torremarfileños, son el producto no sólo de su alma singular y grande, sino también de una época y un continente.

7

Cualesquiera sea el juicio que merezca su poesía, el genio de Rubén Darío es indudable; nadie como él ha hecho sonar en el idioma castellano tan refinada música. «Hasta en los versos más épicos de Darío —ha dicho Jorge Basadre— hay un rumor de violines» y, comparándolo con otro gran poeta sonoro, aunque no precisamente melodioso, añade: «hasta en los versos más líricos de Chocano hay siempre un estrépito de banda». Las rimas, las alteraciones, las onomatopeyas, las combinaciones rítmicas de acentos, el timbre de las palabras, todos los recursos sonoros del idioma, los utiliza Darío de un modo magistral y delicado, maravilloso, sutil y original. Pero la sola genialidad individual no basta para explicar el valor ni el significado de su poesía, ni, por supuesto, su enorme resonancia en el continente americano, donde fue la cabeza indiscutible del movimiento modernista, escuela que juntó un numeroso contingente de poetas y prosistas notables. No existe, además, el genio químicamente puro y la frase de Wilde: «el genio es siempre solitario» nos parece totalmente falsa; Robinson Crusoe es una figura puramente imaginaria, incluso en el mundo del espíritu. El artista de genio encarna en su obra de un modo u otro la realidad humana de la comunidad en que vive; cuanto más amplia, en el espacio y en el tiempo, en su conciencia con los ideales e intereses del mundo que lo rodea, mayor es su genialidad artística y la grandeza de su obra. El mismo Darío lo comprende así: «He expresado lo expresable de mi alma —dice en el prólogo a *El canto errante*— y he querido penetrar en el alma de los demás y hundirme en la vasta alma universal.» Se puede afirmar por estas razones que la obra de Rubén Darío sólo puede ser comprendida cabalmente a la luz de la historia americana que le tocó vivir.

¿Cuál es el sentido de la historia americana en la época modernista? ¿Qué relación vital y artística se establece entre el poeta Darío y su tierra americana? Estas son algunas preguntas que imprescindiblemente deben ser contestadas antes de emprender la crítica literaria justa de la poesía rubendariana. Es necesario comprender en primer término la historia americana del siglo XIX, describir sus líneas de fuerza, sus raíces en el pasado, sus proyecciones en el futuro. La América Hispana que durante tres siglos fue una colonia —varias, en

realidad, pero la división obedece a razones puramente administrativas— dependió política y económica y culturalmente de una metrópoli lejana, extracontinental. Eso explica, entre otras cosas, lo desvaído y desmedrado de su literatura, la «inteligencia» americana vegetaba de espaldas a su realidad, de espaldas a la tierra y el pueblo circundantes y con la mirada fija en la corte madrileña. La literatura colonial americana tiene un carácter exclusivamente imitativo; los poetas coloniales se dedicaron únicamente a seguir, ciega y mansamente, las modas literarias españolas: gongorizaban en la época de Góngora o se atenían a las normas neoclásicas bajo el dictado de Luzán, pero no traducían nada o casi nada de lo que pasaba bajo sus propias ventanas. Así como, por ejemplo, en el Perú se laboreaban las minas no por necesidades nacionales, sino para atender a las exigencias de la metrópoli, así también los poetas limeños escribían sus versos no para expresar los ideales ni lograr el aplauso del público peruano, los escribían al gusto y según la moda de la corte madrileña, que, por lo demás, ningún caso hacía de ellos.

Política, económica y culturalmente América Latina vivió bajo el imperio de la monarquía española. Producida la independencia, se rompieron inmediata y totalmente los lazos económicos y políticos. En el ámbito cultural la historia es más complicada; en primer lugar, a las guerras de la independencia les sucedió un período de anarquía política, caos administrativo y postración económica, resultado lógico de los cuantiosos gastos de las campañas bélicas, de la poca preparación política de la nueva clase dirigente, de la necesidad de reestructurar una economía anquilosada en tres siglos de sometimiento a los intereses de la metrópoli, en tal situación era prácticamente imposible un desarrollo cultural apreciable. En segundo lugar, las vinculaciones culturales suelen ser más estrechas y profundas que las económicas o políticas; en algunos casos son irrompibles; el idioma, por ejemplo, el idioma oficial y hablado por la mayoría de la población continuó siendo lógicamente el castellano. La literatura americana durante los primeros años de vida independiente no tuvo mayor calidad que durante la colonia y continuó siendo un apéndice, en cierto modo superfluo, de la literatura española. Si a veces se nota en ciertos escritos influencia francesa, o inglesa, o italiana, el fenómeno se debe a la decadencia de la propia literatura española, dedicada también a la imitación de las escuelas de moda en el resto de Europa, pero hay que señalar todavía que la imitación americana de modelos europeos —franceses o ingleses, italianos o alemanes— suele hacerse de un modo indirecto: a través de las traducciones, versiones o imitaciones españolas.

Treinta o cuarenta años después de la independencia la situación cambia y mejora ostensiblemente: se descubren y explotan productos de alto valor comercial y América Latina ingresa, digámoslo así, al mercado internacional como productor de materias primas. Económicamente continúa en una situación dependiente, pero en condiciones más ventajosas que antaño: ya no está sometida rígidamente al monopolio comercial de una metrópoli ultramarina, ha pasado a depender de una entidad abstracta —el mercado internacional—, lo que le permite gozar de una mayor flexibilidad contractual y obtener mayores ventajas pecuniarias. En esta época afluyen a la América Latina los capitales extranjeros; se «descubre» la extensión, riqueza y feracidad de sus territorios y, junto con los capitales, llegan también de las regiones más pobladas del Viejo Mundo gran copia de inmigrantes. El *signo de los tiempos* puede ser la frase de Alberdi: «gobernar es poblar». El auge económico tuvo efectos políticos inmediatos: cesó la anarquía militar, se estabilizaron los gobiernos —generalmente civiles— y se emprendieron obras públicas de gran aliento. Esta bonanza política y hacendaria dio lugar a un tipo de pensamiento optimista, a una ideología esperanzada. América Latina parecía haber encontrado su destino, parecía entrar —para decirlo con palabras actuales— en la etapa del «despegue», se creía que las riquezas disponibles eran —como su territorio— variadas, inmensas, inagotables, que si el presente se mostraba halagüeño el porvenir sería brillante y América se convertiría en el emporio de la humanidad. Junto a la riqueza material —o, más propiamente, a causa de ella— hay en esta época el ansia secreta de crear una paralela riqueza espiritual. No se trata de un ideal explícito, pero así como América se cree llamada a convertirse en el emporio de la humanidad, asimismo se siente en trance de crear una gran cultura. Las corrientes inmigracionistas favorecen además la idea de que esta nueva cultura debe ser universal y estar dirigida a los hombres de todas las razas, de todas las latitudes, de la misma manera que las tierras americanas esperan el trabajo de gentes venidas de todas las regiones del globo, la cultura americana se debe construir con el aporte de todos los pueblos, con la herencia de todas las épocas; abierta a las lecciones de la historia y a las inquietudes del presente, esta cultura estaba llamada a unir las más variadas esencias del ingenio humano en un solo haz universal.

En este momento nace Rubén Darío, ésta es la savia nutricia de su poesía y la explica en gran parte. Su cosmopolitismo, que hemos analizado ya, está profunda y claramente emparentado con el «gobernar es poblar» de Juan Bautista Alberdi; el acopio de referencias culturales, múltiples y diversas, que repleta su poesía corresponde a una

concepción ecuménica de la cultura. El cosmopolitismo de Rubén Darío no se agota en las enumeraciones exóticas, en las reminiscencias de Grecia y Roma, de la España morisca, de la América indígena, del arte chinesco o versallesco, de los pasajes bíblicos y evangélicos o de las japonerías; su cosmopolitismo se nota también en la reunión de técnicas, motivos, temas y procedimientos poéticos de varias escuelas literarias del siglo XIX: el romanticismo, el parnasianismo, el simbolismo, el naturalismo; escuelas diversas y en algún caso opuestas, cuya unión en la poesía rubendariana tiene un evidente propósito ecuménico, universalizador. Difícilmente se puede explicar de otro modo que una misma persona haya podido escribir, por ejemplo, un poema tan bellamente artificioso como «Blasón» y un cuento tan desgarradamente naturalista como «El fardo». «El verdadero artista —se lee en el prólogo a *El canto errante*— comprende todas las maneras y halla la belleza bajo todas las formas.»

Quienes le reprochan a Darío su «incapacidad» para comprender las más refinadas esencias del simbolismo francés olvidan que una poesía oscura y difícil, exclusiva y de jardín cerrado, no tenía cabida en los ecuménicos ideales americanos de la época. En toda la poesía modernista se percibe un perenne afán de claridad expresiva; la poesía —para los modernistas— no sólo debe ser universal en sus fuentes, debe serlo también en sus proyecciones y dirigirse a un público plural que pueda gustarla, que pueda entenderla. En el prólogo a *Cantos de vida y esperanza,* Darío lo dice sin ambages: «Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas.» En estas frases están expresados dos grandes ideales modernistas cuya aparente contradicción hemos explicado: el aristocratismo y el afán de universalidad.

Motivación y propósitos semejantes a los del cosmopolitismo se encuentran en el idealismo de Rubén Darío. Este idealismo supone la existencia de unas ideas o valores perfectos. Todo el modernismo es la búsqueda o el canto de una belleza universal, eterna, intangible; el cisne, ave bella en sí misma es el emblema exacto de este ideal modernista. Toda la imaginería rubendariana, todo el caudal de ritmos, rimas, palabras y sonidos preciosos está dedicado a revelar esa belleza ideal. Hay quienes se sorprenden al encontrar en la poesía de Rubén Darío semejante lujo verbal, un empeño tan tenaz por encontrar vocablos refulgentes, cuando ya Mallarmé había proclamado que las palabras no tienen importancia en sí mismas, que su valor es funcional en el texto escrito, que es vano buscar el vocablo singular y brillante, pues en el poema las palabras deben estar integradas «reflejándose unas en otras, hasta que no parezcan tener color propio, sino ser

transiciones en una escala». Son, como se ve, dos estéticas diferentes, por no decir opuestas. Rubén Darío busca una belleza universal y destellante; Mallarmé, una belleza íntima, casi intransferible. Aunque ocasionalmente Darío y Mallarmé vivieran en la misma ciudad, al mismo tiempo, pertenecen en realidad a dos épocas, a dos sociedades distintas. Hugo Friedrich ha señalado cómo el poeta europeo, a partir del romanticismo, se ha ido extrañando de su ambiente social; cómo, huérfano de protección oficial, falto de apoyo público, ha dejado de cumplir una función social y su poesía, abandonando todo propósito de comunicación amplia y abierta, se ha encerrado en un sistema expresivo hermético, resultado de una rebeldía personal más o menos explícita. En la América Latina las cosas suceden de un modo semejante, pero no al mismo tiempo; la rebelión de los poetas y su extrañamiento social no se producen en el romanticismo del siglo XIX, sino durante los movimientos de vanguardia de este siglo. Rubén Darío y los poetas modernistas, a pesar de las vicisitudes de la política criolla, gozaron en general del apoyo de los gobiernos y del aplauso y admiración de los públicos americanos.

La poesía de Rubén Darío surge en una época de optimismo y esperanza, una mirada perspicaz, sin embargo, podía descubrir el engaño y falsedad escondidos tras esa actitud panglosiana. Uno de los méritos de Rubén Darío es haber tenido muchas veces esa mirada perspicaz. Poemas como «Los cisnes», «A Roosevelt», «A Colón», nos dan una imagen de Darío muy alejada de la torre de marfil a la que Rodó parece confinarlo.

La estética de Rubén Darío puede haber periclitado; sus ideales no son ya los nuestros. Trágicamente la historia posterior ha demostrado en su propia obra que la belleza no es eterna ni invariable, sino perecedera y cambiante; muchos de sus poemas no son ya comprendidos y gustados. Pero su actitud personal, su indesmayable y sincera fe en la belleza, su profunda y vital vocación poética lo han convertido en el portavoz de su tiempo. Restaurador maravilloso de la maltrecha poesía española, artífice delicado de la música verbal —sin par en el idioma castellano—, aristocrático soñador de mundos ideales, aunque toda la belleza de sus versos se derrumbe, Rubén Darío sobrevivirá porque fue un hombre que «expresó lo expresable de su alma y quiso penetrar en el alma de los demás y hundirse en la vasta alma universal». Es decir, fue un poeta en el más alto y generoso sentido de palabra.

WASHINGTON DELGADO

José Leal, 980
«Lince»
LIMA (Perú)

LA ASPIRACION SOCIAL DE «MEDRO» EN LA NOVELA PICARESCA *

Toda sociedad —empezamos por repetir algo que tantas veces se ha dicho— se mantiene basada en un sistema de integración de los individuos que la constituyen. Tal integración se funda en la aceptación de un repertorio de valores, creencias, mitos, usos, repertorio del que los miembros del grupo se consideran copartícipes. Claro que ello también implica que, en el espacio social de ese grupo —por la condición misma de toda sociedad—, vivan individuos que se sienten más o menos apartados, ajenos a la participación en esos factores que operan sobre los demás aproximándolos en su coexistencia. Esto quiere decir, como es sabido, que en toda sociedad hay un índice de marginación y de anomía. Entre los complejos problemas que esta anómala situación de ciertos individuos plantea, nos reduciremos a observar que hay casos de marginación que dan lugar a comportamientos desviados, y otros en que, también por vías irregulares —como las que se siguen en los comportamientos tachados de desviación—, se manifiesta por parte de sus actores una aspiración de encontrarse en otro estado: quiero decir, de mudar la inserción individual en el conjunto social, consiguiendo o aparentando conseguir, por caminos torcidos, una más plena o más ventajosa integración en el sistema.

Dejando de lado los otros casos de inserción anormal de los individuos en su complejo social, nos fijaremos ahora en ese fenómeno de la *aspiración,* el cual, bajo una u otra forma, existe siempre en zonas de inconformes y de marginados. Naturalmente, en las sociedades socialistas, por un extremo, y en las sociedades tribales por otro, las modalidades que pueda ofrecer ese fenómeno serán muy diferentes. Aquí nos referimos a las sociedades de cierto período de la Historia occidental; esto, al de las sociedades herederas del régimen histórico-cultural del cristianismo medieval y, en coincidencia con ello, bajo régimen de propiedad privada —quiero decir

* Texto ampliado de la comunicación presentada al Primer Congreso Internacional de la Picaresca, Madrid, junio, 1976.

de una propiedad individual y excluyente, de inspiración burguesa, a diferencia de la propiedad según un régimen de superposición piramidal de derechos característica del régimen feudal—. Pues bien, de esa *cultura* (que trajo consigo la diferenciación sólidamente establecida de capas o estratos sociales, por una parte, y, por otra, la exaltación de energías individualistas); de esa *economía* (que coloca en primerísimo lugar a la propiedad privada, a la par que excluye de ella, sirviéndose del mecanismo capitalista, a extensas capas de población, sin dejar de reclamar por eso la integración de poseedores y no poseedores en su sistema); de ese tipo cultural-económico surge la modalidad de «aspiración social» que nos interesa. El tipo que le es peculiar coincide, pues, en su origen con la etapa del precapitalismo.

Chombart de Lowe, desde un enfoque sociológico de la materia, sostiene que la *aspiración social,* ligada a valores e intereses, «se realiza siempre en una sociedad, en ciertas dimensiones del tiempo y del espacio, en sistemas económicos y políticos que le son propios... Su realización puede efectuarse metódicamente, según un proyecto que permita al individuo participar en la vida social por una acción ordenada. Tiene que hacerse en relación con otros hombres: sus aspiraciones convergen con las de otros hombres o divergen de ellas. Las convergencias y los conflictos de aspiraciones son fenómenos sociales ligados tanto a la coyuntura económica como a la evolución demográfica o a rasgos culturales, a ideologías, a creencias, a mitos». Según este planteamiento, comprendemos bien que «La génesis de las aspiraciones se opera en relación con un sistema económico y una cultura propias a una sociedad. Depende de una evolución histórica marcada por transformaciones técnicas y económicas. Está igualmente ligada a imágenes y representaciones del hombre, de las estructuras sociales, de la cultura y de sus mismas transformaciones. La conciencia y la representación de la evolución juegan un papel esencial en la génesis de las aspiraciones» (1).

La formulación y el lanzamiento de las aspiraciones pueden desbordar el marco de la vida individual y, con más razón, la del grupo cuando surgen en éste e incidir perturbadoramente sobre el ordenado tejido social. Cuando Guzmán de Alfarache nos dice es «suma felicidad alcanzarse lo que se desea» (2), hemos de contar con que un pensamiento así puede lograr tal fuerza que sacuda fuertemente la estable distribución de elementos en el seno de una sociedad que despierta tales apetencias.

---

(1) Chombart de Lowe: *Pour une Sociologie des aspirations,* París, 1969, pp. 19-20.

(2) Ed. de Francisco Rico, en la serie *La novela picaresca española,* Barcelona, 1967, p. 552.

Por eso siempre han existido sistemas de limitación y, llegado el caso, de represión de las aspiraciones. Para sujetar el movimiento de éstas, la sociedad medieval de propietarios y no propietarios, la sociedad cristiano-domanial, tenía, heredado por la inmóvil sociedad tradicional de Occidente, un valor, entre los de su repertorio, que poder ofrecer a los que nada poseían, a cambio de aceptar su puesto en la construcción en que se hallaban. En ello se inspiraba el papel que se les había preparado para reclamarles su integración en el sistema establecido: Tal era el valor escatológico de la *pobreza,* en la sociedad tradicional.

Es conocido el papel integrador que, indudablemente con evidente eficacia, correspondió en las sociedades medievales al estado de pobreza. Los estudios dirigidos por M. Mollat sobre el tema (3) han hecho bien transparente la cuestión (4). Dando estos resultados por supuestos, hemos de ceñirnos a los comienzos de la modernidad y referirnos al siglo cuyas transformaciones anuncian las novedades de la picaresca. Baste recordar la calurosa defensa —con criterios tanto religiosos como sociales— que de un cerrado régimen de mantenimiento de la pobreza se encuentra, al mediar el siglo XVI, en fray Domingo de Soto (5), o en fray Lorenzo de Villavicencio (6), o en algunos más. Los testimonios franceses e ingleses son también muy numerosos y llegan, por lo menos, hasta el siglo XVIII. El principio general es siempre el mismo: la aceptación de su papel moral en la sociedad y de su valor prioritario en el orden final o de la salvación (7).

En la época de la novela picaresca, conocidos son los versos de Lope de Vega *(Los Tellos de Meneses,* 1.ª parte):

... la perdición
de las repúblicas causa
el querer hacer los hombres
de sus estados mudanza.

Palabras en las que, con una bien clara formulación del fenómeno bajo forma de aspiración, se apunta no sólo a las pérdidas econó-

(3) *Etudes sur l'histoire de la pauvreté (Moyen Age - XVIe siècle),* París, 1974 (2 vols.).

(4) Me refiero al tema en mi obra *Estado moderno y mentalidad social,* Madrid, 1972; y en mis estudios «Reformismo social-agrario en la crisis del siglo XVII: tierra, trabajo y salario según Pedro de Valencia», *Bull. Hispanique,* LXXII, 1970; y «La transformación de la vida de pobreza: mano de obra y justicia social en fray Juan de Robles», de inmediata aparición.

(5) *Deliberación en la causa de los pobres,* Salamanca, 1545.

(6) *De economía sacra circa pauperum curam,* Amberes, 1564.

(7) En el siglo XVIII se sostienen en Inglaterra opiniones radicales sobre la conveniencia social del mantenimiento de la pobreza, las cuales ofrecen un aspecto altamente secularizado, pero responden a una común raíz transpersonal.

micas que aquélla puede traer consigo, sino a los trastornos sociales que provoca. Recordemos todavía, junto a esto, la tesis de Francisco Santos, tan similar a la anterior: el pobre que no nació más que para pobre, el querer ser caballero lo arrastra y el «querer tener ostentación» lo destruye, poniéndolo en estado tan bajo que llega a pedir limosna; en cambio, «el medirse en el estado propio, contento con él, hace mucho para la quietud» (8). Otros muchos testimonios pregonando la estabilidad del régimen estamental, a base de inmovilismo frente a movilidad, en todos los órdenes, llegando a defender un rígido sistema de herencia de oficios (Pérez de Herrera y otros), los hemos recogido en otros estudios (9). Aquí, por vía de muestra, daremos dos, porque en ellos queda claro cómo, desde el estancamiento en la pobreza, estimado insoportable —detestado, por mucho que exalte su valor el cristianismo— se llega a encender la *aspiración-necesidad* (10). Con motivo de su primer paso por Génova, yendo pobre y viéndose burlado brutalmente de parientes ricos, comenta Guzmán: «Ultimamente, pobreza es la del pobre y riqueza la del rico. Y así, donde brilla buena sangre y se siente de la honra, por mayor daño estiman la necesidad que la muerte. Porque el dinero calienta la sangre y la vivifica; y así, el que no lo tiene es un cuerpo muerto que camina entre vivos. No se puede hacer sin él alguna cosa en oportuno tiempo, ejecutar gusto ni tener cumplido deseo» (11). En definitiva, dice otro interesante personaje de la galería de nuestros pícaros, el Bachiller Trapaza, «no hay cosa que menos se sufra que la necesidad» (12). Protesta de la necesidad, apetencia de dinero (esto es, afán de lograr el efectivo instrumento de satisfacción que permite escalar el objeto de la aspiración), revelan un estado psicológico que se repite una y otra vez en el pícaro.

Seguramente, siempre ha habido individuos, aisladamente, y, lo que es más, grupos relativamente extensos de ellos —más o menos informales, más o menos definidos—, gentes que, desde los bajos niveles de la estratificación social en que se hallaron, no se conformaron con asumir su papel de pobres (13). Pero dentro de esto, hay fases, en la historia occidental, en las que esa inconformidad con el status originario, heredado o recibido, se acentúa y se extiende. Apa-

(8) *Día y noche de Madrid*, BAE, t. XXXIII, p. 434, y todo el Discurso XVI.
(9) Véase nuestra obra citada en la nota 4.
(10) Sobre este concepto, véase Chombart de Jowe, *ob. cit.*, p. 14,
(11) Ed. citada, p. 355.
(12) Ed. de Valbuena Prat, en *La novela picaresca española*, Madrid, 1477.
(13) Bajo formas históricas diferentes de los modernos movimientos sociales, la revuelta de los desheredados es un fenómeno social de todos los tiempos. Sobre su presencia en la sociedad medieval, véase N. Cohn: *En pos del Milenio*, Barcelona, 1972; y J. Valdeón: *Los conflictos sociales en el reino de Castilla en los siglos XIV y XV*, Madrid, 1975.

recen, cuando las circunstancias son propicias, estados de sobreexcitación de las aspiraciones y se hace observable un fenómeno de contagio horizontal que expande ese estado por ciertas capas sociales. Es obvio que ese mayor relieve que, sobre la superficie de algunos estratos, cobra en algunos períodos el grosor de las aspiraciones, va ligado a períodos correlativos de considerables transformaciones (lo que no es equivalente a transformaciones logradas). Se trata de *transformaciones económicas* (con múltiples casos resultantes de enriquecimientos y empobrecimientos), y de *transformaciones culturales*, o mejor, *transformaciones de la mentalidad*, con las cuales se ponen en crisis los valores de la integración. La conciencia en las gentes de que efectivamente se están produciendo muchos cambios (lo que se ve favorecido por ciertas condiciones coyunturales), suscita la apetencia de cambiar, opera como un factor multiplicador de las aspiraciones.

La sociedad de fines del XVI y comienzos del XVII conoció, no una grave, ni menos una insuperable, pero sí una bien visible y —aunque en grado más bien bajo todavía— una eficaz erosión del sistema de distribución de los individuos en grupos estables, estamentalmente diferenciados, una erosión de la estratificación tradicionalmente establecida. Nos encontramos con una sociedad que poseyó un *índice de movilidad geográfica*—o de desplazamientos territoriales— sin duda bastante elevada (supuesto imprescindible para la novela picaresca); un *índice de movilidad profesional* —o de cambios de oficios—, testimoniado con reiteración (parte importante de la trama anecdótica picaresca); un *índice de movilidad vertical* —o de paso de un estrato a otro—, hecho que deriva de los otros dos anteriores, que es mucho menor cuantitativamente que en esos casos precedentes, pero que existe y se halla en la conciencia de la época y es mayor que en momentos anteriores. Todo ello se incluye en el repertorio de posibilidades de un tiempo nuevo que vino a desencadenar el mecanismo de aspiraciones de la novela picaresca. Pues bien, una sociedad con tales características —como las que ofrece nuestra sociedad cuando se inicia y grana en ella el género picaresco—, pudo ofrecer dos consecuencias complementarias:

a) Una multiplicación del número de individuos impulsados por ese afán de ser más (impulso que obrará sobre la conciencia del individuo, tal vez coincidentemente sobre muchos individuos, pero sin alcanzar a crear una conciencia de grupo que no se manifestará hasta la sociedad clasista del XIX). Si ya en el Renacimiento se llegó a dibujar en la sociedad peninsular una conciencia expansiva, podemos comprobar que sigue en el XVII —a pesar de su honda cri-

sis—, con el ejemplo de muchos labradores ricos (a los que el teatro invita a estimarse como señores), con el ejemplo de burócratas, de mercaderes, de gentes enriquecidas por diversas vías que han adquirido hidalguías vendidas por el rey o han sido ennoblecidas por éste. Pero, sin llegar a tanto como suponen estos ejemplos, contando sólo con la expansión en el mercado —por lo menos en ciertos sectores (preferentemente los de lujo)— y con el incremento en torno a él de las relaciones humanas, se comprende que muchos, aunque procedan de baja cuna, si consiguen reunir dinero en cantidad bastante, quieran disponer de placeres, comodidad, ociosidad, lujo, ostentación, consiguiente, de respeto social y, en fin, de poder y mayor riqueza aún: «el dinero llama al dinero», dice un refrán del tiempo. Todo un repertorio de aspiraciones sociales propias de la mentalidad moderna, parecen ponerse al alcance de individuos que son muchos más en número que en épocas precedentes.

b) Esto, a su vez, no sólo extiende, sino que potencia la pretensión de subir. Se dispara la aspiración social hacia altos niveles del honor (que, por otra parte, cada vez pueden verse más confundidos y relajados), o lo que es lo mismo, hacia la nobleza (verdadera o fingida, hacia el estado de caballero); o bien se limita a moverse hacia el logro de niveles de una mayor capacidad adquisitiva de los bienes que la sociedad ofrece por dinero (cualquiera que sea la calificación moral de las vías empleadas para ese logro). También en este caso del que aspira a una capacidad adquisitiva mayor, cree que a ella se liga, por universal reconocimiento, una estimación social más elevada (la que corresponde a las honras, que se adquieren, ya que no al honor estamental).

La estimación positiva de la pretensión de elevarse, de subir a más, de medrar, por parte de aquel que se ve estamentalmente reducido a un bajo nivel, empieza a difundirse y a representar, en mi entender, una de las más serias alteraciones de la moral social —y no menos de la moral del individuo— en los siglos modernos. Veamos algunos ejemplos.

García de Palacio escribirá: «Sin duda ninguna, se debe más estimar aquel que siendo de oscura sangre, abrazándose con la virtud, quiere dar principio a su linaje, con su valor y esfuerzo» (14). García de Palacio es un distinguido militar, pertenece al estamento noble y sus palabras se corresponden, casi textualmente, con las que sobre el mismo tema pronuncia Lazarillo. Me he ocupado de otras declaraciones semejantes y de la más bien débil polémica que

(14) *Diálogos militares*, 1583, ed. facsímil, Madrid, 1944, p. 38.

levantan, en un estudio sobre el concepto del honor barroco (15). También Pedro Mexía dirá «en cualquier parte que nazca el hombre tiene licencia para procurar de ser muy grande y muy conocido, con tanto que sea su camino por las virtudes» (16). Cervantes insiste en la misma fórmula: aceptación del hecho nuevo y advertencia de insertarlo en el orden moral establecido; tal es su fórmula: «ambición es, pero ambición generosa, la de aquel que pretende mejorar su estado sin perjuicio de tercero» (17) —observemos que la solución de la novela picaresca está en saltarse esa final condición limitativa formulada de diferentes maneras—. Con más amplia aceptación, como corresponde a la predisposición transgresiva del orden moral con que el hecho se presenta en el siglo barroco, Bocángel reconocerá: «es disculpable, por lo que tiene de naturaleza, buscar cada uno su aumento» (18). Llama la atención aquí, primero, la equivalencia del principio de ser más con el concepto barroco y picaresco, del «aumento», del «medro»; segundo, al convertirse éste en principio que rige la moral del comportamiento, no hace falta señalarle límites: se derivan de sí mismo; tercero, al presentarlo como una manifestación de la naturaleza, se le relaciona con la concepción pesimista, concurrente, agresiva, que ésta ofrece en la mentalidad barroca.

Habrá, sin embargo, quien, como Calderón, vuelva al planteamiento moralista tradicional: para él, sólo es un legítimo modo de obrar

de aspirar con cuerdo arbitrio
a ser más...
(«El Alcalde de Zalamea».)

Hay, también, un personaje en la literatura picaresca, ligado al mundo de los pícaros, que predica atenerse a los medios lícitamente establecidos para subir: Marcos de Obregón participa de ese afán general, pero, al mismo tiempo, se pregunta: «¿qué mayor pobreza que andar bebiendo los vientos, echando trazas, acortando la vida y apresurando la muerte, viviendo sin gusto con aquella insaciable hambre y perpetua sed de buscar hacienda y honra?»; el escudero Marcos tan sólo propone que la riqueza se alcance por una de las

(15) Me he ocupado de este tema recientemente en la Facultad de Letras de Aix-en-Provence. Preparo un estudio más amplio sobre un tema tan ligado a los aspectos más críticos de nuestro siglo XVII.

(16) *Silva de varia lección*, la obra es de 1540 (reedición de Madrid), Soc. Bibl. Españoles, 1933, t. II, p. 36.

(17) *Coloquio de los perros*, en la ed. de las *Novelas ejemplares*, t. IIII, por Schewil-Bonilla, Madrid, 1925, p. 174.

(18) En *Prosas diversas*, ed. de las obras del autor por Benítez Claros, Madrid, 1946, t. I, página 138.

tres vías legítimas, a saber: diligencia, herencia o fortuna (19). Pero el verdadero pícaro no escuchará esta advertencia final: para él lo que importa es ascender en la escala social, subir o ser más, y hay que dar satisfacción a esta aspiración, por los medios que sea, que de ordinario se comprenden entre el engaño y el robo, sin descontar violencias que no llegan al crimen de sangre, pero que en algún caso pueden acarrear la muerte. Ello quiere decir que si las vías lícitas, aceptadas por el régimen social, se hallan bloqueadas, hay que recurrir a otras, libres de interferencias, porque cumplir con esa aspiración —la cual constituye, en la medida de los anhelos de la época, una necesidad— viene a ser el objetivo cardinal.

Los grandes poseen riquezas —que las fuentes de la época llaman habitualmente dinero— de las que sacan recursos sobrantes para colmar sus necesidades fisiológicas y las necesidades sociales de honor y distinción. Los pequeños buscan el dinero —una penosa necesidad que ha de movilizar todo su ser—, para cumplir con necesidades corporales, pero también para satisfacer esa aspiración-necesidad de ser más, de valer más. Y como resulta que la distinción privilegiada tanto vale si es verdadera como si es fingida, porque tan falsa es en ambos casos, comprobamos que, en toda la esfera de las gentes marginadas, desde Pármeno a Lázaro, a Guzmán, a Teresa de Manzanares, al buscón don Pablos, etc., lo que cuenta es conseguir, por los medios que sean, bienes computables en dinero, porque ellos traen la ascensión deseada en la escala de los estratos sociales.

Tres piezas se dan en el mecanismo de la aspiración (20). En primer lugar, *representaciones de unos modos de comportamiento:* hay gentes distinguidas que visten ricas galas (terciopelos, seda), que se adornan con costosos objetos (cadenas, broches, hebillas, etc.), que se alimentan de manjares delicados, que habitan buenas casas. En segundo lugar, *modelos que se construyen con esos datos:* es el tipo de vida del «caballero» que opera como paradigma desde el Londres del siglo XVI al París del XVIII, también en el Madrid del XVII, sin que en ninguno de estos ámbitos deje de darse antes y después de la época que indicamos. Finalmente, en tercer lugar, *movimientos de apropiación de esas formas de vida.* Claro está que en éstas se produce una muy reductiva selección: se desea, por lo que su uso hace suponer a los demás, llevar una luciente espada, mas no se pretende poser el valor de emplearla; se desea alcanzar dinero, pero

(19) Vicente Espinel: *Vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. de Gili Gaya, en Clásicos Castellanos, Madrid, t. I, p. 105.

(20) Volvemos a referirnos a Chombart de Lowe: «La aspiración es el deseo activado por imágenes, representaciones, modelos que son engendrados en una cultura y contribuyen al mismo tiempo a renovarla constantemente», *ob cit.*, p. 28.

no atenerse a los medios aceptados de obtener riqueza. Esta selección al revés, como complemento de su repertorio de aspiraciones, siempre aparentes, caracteriza la conducta del pícaro.

Bataillon llegaba, en 1963, a esta conclusión: «Nuestra investigación nos autoriza desde ahora a afirmar que las preocupaciones de apariencia, de honor externo y de distinciones sociales penetran toda la materia picaresca y explican mejor su complejo conjunto que no una intención de pintura realista de los bajos fondos sociales» (21). Es evidente que las apetencias sobre ascender de puesto en la escala de la sociedad, de engrandecerse respecto a su figura estamental, se dan ya en los muy altos y en los medianos. Se dan siempre en todo sistema de sociedad jerárquica. Lo propio, en la crisis del XVI-XVII, estuvo en que se intensificó el fenómeno, se difundió con mayor amplitud, tomó manifestaciones inusitadas al llegar a capas de marginados, dio lugar a comportamientos desviados y ofreció una relativa originalidad. Finalmente, su aspecto deformador (propio a suscitar no un realismo literario, sino una literatura contorsionada), se tradujo en la formación de un género específico, la novela picaresca. Esta va a fijarse, porque es lo suyo, en un fenómeno que, además de llamar la atención literariamente, entrañaba cierta amenaza del orden social; esto es, en las aspiraciones de medro de los individuos de más bajos niveles. No se trataría de dar un fiel retrato, sino de reflejar de manera que artificialmente capten al lector, las tensiones, los conflictos, los desórdenes de moral social, las simples muecas gesticulantes de unos individuos, cuando éstos se ven afectados por la fuerza de la aspiración a subir —esas gentes que multisecularmente permanecían insertas en el último escalón, que quizá alguna vez episódicamente se habían sentido sacudidas por una protesta ciega y de forma epiléptica, mas ahora se levantaban con una conciencia de individuos, suficientemente desarrollada para ello, y procuraban trazar todo un modo de vida para conseguir mejorar (22).

La aspiración puede presentarse en todos los estados y así sucede de hecho. Puede presentarse a las claras, como es el caso hoy de las clases de nivel económico más modesto, impulsadas por el justo deseo de tener todo el mundo automóvil o televisión. En ciertas circunstancias complejas, puede llegar a alcanzar niveles de

---

(21) L'honneur et la matière picaresque, en *Annuaire du Collège de France. Resumé des cours 1962-1963*, París, 1963, p. 490.

(22) Cabría poner esto en relación con el fenómeno de las «desigualdades sectoriales que en materia de cambios se dan en toda sociedad, desde el nivel de la sociedad tradicional, nunca plenamente estática». Sobre el tema, véase G. Balandier, cap. III de su obra *Sens et puissance*, París, 1971.

energía, de firmeza en la pretensión y a provocar una actitud combativa o de protesta cada vez más amplia: manifestándose el paso de la «aspiración» a la «reivindicación». Entre otros muchos casos, en el siglo XVII puede ser ejemplo de una aspiración abierta o pública, la de los mercaderes, que actúan sirviéndose de su rica ostentación y proyectándola en sus hijos, para ser tenidos en más. Podemos ver que algunos casos se aproximan, en cambio, al tipo de la reivindicación, como en el expediente (publicado por Carderera) promovido por los pintores a comienzos de ese siglo para ser reconocidos como una profesión liberal y honrosa. Pero cabe históricamente un supuesto diferente: dada la dificultad de que la aspiración sea reconocida y aceptada por la sociedad; dado, inversamente, que en ese tiempo la vida en las ciudades ofrece (en virtud de la confusión que en ellas se ha producido) una relativa frecuencia de los cambios de estado, surge una mayor posibilidad, en ese medio ajeno y anónimo, de poner en ejercicio la aspiración social y, basándose en el engaño, de llegar a ser tenido por de mayor estado: éste es el movimiento interno de la novela picaresca.

Es posible que en siglo XVI, y con más dureza todavía en el XVII, fuera creencia general la de que siempre ha de haber pobres y ricos Aunque resulte un hecho brutal, aún hoy es normal pensar así. Pero los mismos teólogos, desde final del siglo XV, empezaron a negar que existieran señales visibles de que unos u otros individuos estuvieran destinados a un estado o a otro y que legítimamente la sociedad pudiera tener por irremontables sus emplazamientos estamentales. Cada uno puede aspirar a subir hasta donde la capacidad de la persona le permita, y si sube es porque su capacidad es grande: el mercader tiene la medida de ello, mediante el volumen de ganancias que acumula haciendo sus cálculos en su gabinete; el pícaro, contrafigura, versión en un espejo deformador, esperpéntico, del individuo que el Renacimiento exalta, descubre la medida de su capacidad personal en calles y caminos, en posadas y palacios, en tiendas, en casas de juego, en todo el amplio escenario en que puede moverse libremente —recordemos esa ya mencionada movilidad geográfica de la época— y convertirlo en campo de su «industria».

Ese planteamiento del medro por parte del pícaro se extiende a los bienes conseguidos por nuevas prácticas mercantiles, bienes de carácter material, riquezas que en esos primeros momentos del precapitalismo conservan olor moral de un *pudendum* que Max Weber reconocía como todavía de estimación generalizada en una época.

que llega hasta el siglo XVIII (23). La posesión o logro de esos bienes constituyen lo que en el tiempo se designa ya con frecuencia mediante un término que el siglo XVIII se depurará, pero que en el XVII designa un estado de bienestar económico moralmente discutible. Esa voz, al ser tan habitualmente usada por la picaresca, se transforma en una palabra de significación siempre sospechosa: *prosperidad.* Al definir Lázaro el término de su aspiración, nos dice: «En este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna» (24). H. de Luna, a su segundo Lazarillo le hace pensar que «los trabajos humillan y la prosperidad ensoberbece» (25), frase que nos ayuda a comprender la mecánica de la aspiración. Vélez de Guevara y Quevedo personifican a la Prosperidad (26), dándole sensible presencia en la vida humana. El propio Quevedo, en *El Buscón* hace una equiparación reveladora a nuestro objeto: verse «en prosperidad y con dinero» (27). Y el doctor Carlos García presta a aquel concepto una irresistible fuerza, que debemos tener en cuenta en la problemática de la aspiración, cuando advierte que ésta es más enérgica y más sin escrúpulos a medida que se va subiendo de nivel, porque es un error general suponer «que la pobreza fue inventora del hurto, no siendo otra que la riqueza y prosperidad»; en los grandes ladrones que inventaron el robo y con los cuales la justicia no se atreve, «la grande prosperidad y riqueza que tenían fue causa de su desordenado apetito e insaciable ambición, y luego, el noble arte de hurtar, propio de la gente más calificada, fue envidiosamente seguido por la gente plebeya y vulgar y se hizo tan común y ordinaria (28). Algo semejante había observado ya Guzmán. Creo que esta determinación del contenido de la aspiración —y, aunque sea en grado de iniciación, la del sentimiento de rencor que la acompaña— son dos elementos importantes para hacernos comprender el fenómeno.

Entre el impulso de las aspiraciones sociales —que una experiencia de movilidad ha promovido y ha ampliado— y la férrea represión que, para mantener la estructura social vigente y su consiguiente régimen de distribución de poder, mantiene el aparato coactivo de los

---

(23) *La ética protestante y el espíritu del capitalismo,* Madrid, 1955. En la época que aquí nos interesa, Martínez de Cuéllar sostenía que «tener logros» es «gravedad nefasta», producto de incontenible avaricia (*Desengaño del hombre en el Tribunal de la Fortuna,* reedición, Madrid, 1928, p. 98).

(24) Ed. de A. Blecua, Madrid, 1974, p. 177.

(25) *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache,* ed. de Valbuena Prat, ya cit., p. 124.

(26) Respectivamente, en *El Diablo Cojuelo,* ed. de Clásicos Castellanos, Madrid; y *Discurso de todos los diablos,* ed. de Astrana Marín, tomo de *Obras en prosa,* Madrid, Aguilar.

(27) *Obras en prosa,* ed. cit., p. 161.

(28) «La desordenada codicia de los bienes ajenos», ed. de Valbuena Prat, en *La novela picaresca española,* p. 1173.

grupos dominantes, se produce una manifestación deformada, retorcida, de aspiración social. Esta, en las sociedades tradicionales de movilidad restringida, aun en su fase de crisis y transformación, no encuentra más salida que a través de los individuos, tomados uno por uno. Las fuentes literarias de la época la llaman con una palabra que ya hemos anticipado: «medro».

Si «apetecer» —término de la tradición escolástica— tan sólo «es desear una cosa», conforme a la definición que nos da S. de Covarrubias, «medrar» es tanto como «mejorar y adelantar una cosa. Suélese dezir —añade Covarrubias— en la salud, en la hacienda, en las costumbres y en toda qualquier cosa que va procediendo de mal en bien o de bien en mejor». Medrar es, pues, una acción efectiva y eficaz (lo que no impide que pueda verse frustrada) para subir a más.

J. C. Davies observó cómo la contraposición entre el crecimiento de las aspiraciones y el bloqueo de su consecución, a que en determinadas situaciones se puede llegar, provoca conflictos entre grupos, los cuales pueden dar lugar a revueltas y revoluciones. Siguiendo la línea de estas consideraciones, generalmente el tema de las aspiraciones y expectativas se ha estudiado sociológicamente en el marco de la teoría de la revolución (29). Pero es lo cierto que, cuando no alcanzan a formar una conciencia colectiva de grupo —porque la evolución social no presta condiciones objetivas para ello—, entonces lo más probable resulta que la insatisfacción, mantenida coercitivamente por el sistema social, repercuta separadamente en cada individuo, aunque puedan ser muchos los individuos afectados, y aunque se hallen homogeneizadas sus aspiraciones; en tales situaciones, no hay revolución ni revuelta: todo se queda en la deformación del «medro».

La insatisfacción de las aspiraciones produce (cuando se da multitudinariamente en sumas de individuos que de esa manera pueden contemplar más fácilmente su desposesión como un hecho social) un doble estado de conciencia: rençor y frustración. Cuando numerosos casos de sentimiento de frustración se suman —no se puede decir que converjan— pueden dar lugar a exigencias de tipo reivindicativo que aparecen en la conciencia espontánea de los individuos del grupo y pueden engendrar revueltas (la conciencia espontánea no es, sin más, un factor desencadenante de revolución, y esto lo sabemos desde el análisis que de este tema llevó a cabo Lenin en *¿Qué hacer?)*.

De ahí que, coincidiendo con los resultados de un planteamiento

---

(29) Véase H. Cantril: *The Patterns of Human Concerns*, New Brunswick, 1965.

histórico-social, las fuentes del siglo XVII, al dar cuenta de tantas revueltas populares en la época, señalen con frecuencia la participación de grupos de pícaros.

Se dirá que, eso sí, en la literatura no hay un solo caso de un pícaro que intervenga en una revuelta. Pensamos, ante esto, que la revuelta social popular no ha traspasado el dintel de la literatura: por mucho que la esfera de la novela se haya ensanchado, no es aquél tema que cumpla con el decoro literario (otro es el caso, inasimilable, de la rebeldía contra un señor tiránico, materia heroica que de antiguo cultivan la épica y el teatro).

En el siglo XVII, como reacción contra las amenazas de deterioro del orden estamental que podían haberse estimado en el Renacimiento, se advierte el cierre del sistema social y con ello una oclusión de los canales de aspiración social. El endurecimiento de las tendencias de clausura de los accesos a estratos más altos ha sido observada en España por Domínguez Ortiz (30); en Francia se comprueba en documentos publicados por R. Mousnier, Y. Durand y Labatut (31); en Nápoles ha sido estudiado el fenómeno por Villari, señalando el apoyo que traen a esa rigidificación los individuos que de algún modo lograron ascender (32). Hay una famosa novela —no retrato, pero sí testimonio del XVII— que pertenece al mismo mundo de la picaresca española, aunque con diferencias y semejanzas, la novela alemana *Simplicissimus*, de Grimmelshausen, en la que el protagonista, al lamentar los males de la guerra, la explotación de los campesinos y del pueblo bajo por los poderosos, denuncia una organización social rígida e injusta, en la cual el valor, el saber, el mérito, no permiten ascender en la escala social, en la que el individuo de superiores calidades no puede subir porque el estamento superior le cierra el paso (33). El pícaro, al comprobar en una serie de tristes experiencias que ello es así, sólo piensa en deslizarse hacia arriba a través de las rendijas del sistema, a través de las posibilidades de engaño que quedan a su alcance. «Pon los ojos —recomienda Guzmán— en cuantos hoy viven, considéralos y hallarás que van buscando

---

(30) *La sociedad española en el siglo XVII*, t. I, Madrid, 1963.

(31) *Problèmes de stratification sociale. Deux cahiers de la noblesse (1649-1651)*, París, 1965.

(32) *La rivolta antispagnola a Napoli: Le origini (1585-1647)*. Bari, 1967: «La mayor movilidad de fortunas, orientada en el sentido del incremento de la aristocracia, no incidía, pues, en el ordenamiento jerárquico tradicional, ni tendía a mudar la concepción de los valores sociales en el interior de una clase dominante que, no obstante, se nutría de nuevas fuerzas. Al contrario, a la más rápida expansión se acompañaba una creciente rigidez de la mentalidad, un general anquilosamiento de ideales», p. 184. Incluso los escritores políticos, como Ammirato, responden a esta actitud.

(33) Estudio, notas y ed. bilingüe de M. Colleville, París, 1963.

sus acrecentamientos y faltando a sus obligaciones por aquí o por allí... no será maravilla que todos busquemos manera de vivir» (34).

De esta manera, la contramoral del medro es una parte esencial de la novela picaresca, un insoslayable aspecto sociológico de la misma, dentro del marco de la cultura del Barroco. Y dado el carácter represivo, constrictivo, del Barroco, se incluye, con su versión del mecanismo de las aspiraciones tan lúcidamente puesto en claro por los testimonios de la época, dentro del marco de contorsiones provocadas por aquella cultura.

Conforme al triple enunciado contenido en el concepto de medrar, que Covarrubias da, según hemos visto, se medra en *salud* (aspecto que parece menos problemático, aunque si tenemos en cuenta el correlato enfermedad-pobreza, agudizado en sus penosas consecuencias por las pestes del XVII, podemos entrever su condición dramática); se medra en la *hacienda* (medrar es acumular provechos, ganancias, logros —«logro es la ganancia del empleo», dice Covarrubias—, y esto es así desde los criados de *La Celestina* a los del teatro de Lope y otros, hasta los pícaros de las novelas); se medra en *costumbres* —costumbres quiere decir modos de comportamiento social y como éstos se hallan estamentalmente afectos, identificados, con el estado social de la persona, mejorar en costumbres es hallarse admitido por los demás a seguir comportamientos sociales correspondientes a individuos de un estrato superior—. Aquí está la cuestión: este último es el objetivo final del medro.

Resumiendo lo dicho hasta ahora, creo que no es un aspecto único, pero sí imprescindible, algo así como un eje sobre el cual gira el mundo de la novela picaresca, el del «medro». Y bien podemos definir éste con palabras de Bataillon: «usurpación de calidad social» (35). Creo también con Bataillon que esto sólo es propio del juego de recursos de una sociedad estamentalmente jerarquizada; pero habría que añadir que de una sociedad cuyo orden jerárquico, si está muy lejos aún de verse revolucionariamente amenazado, conoce, sin embargo, cierto grado de erosión al verse discutido en sus fundamentos. Desde luego, la función del dinero es básica y condicionante, pero como sucede en una sociedad predominantemente tradicional, con una economía estacionaria, «las estrategias están menos condicionadas por la riqueza solamente, que por la capitalización de los derechos sobre las personas y la capitalización de símbolos y atribu-

---

(34) Ed. de F. Rico, ya cit., p. 628.
(35) *Ob. cit.*, p. 488

tos asociados a posiciones estatutarias superiores y posiciones de autoridad» (36).

Vamos a fijarnos ahora en el mecanismo de la aspiración, tomando como ejemplos algunas de nuestras más representativas novelas del género picaresco.

Parece que no se puede dejar de lado la tesis de A. del Monte, según el cual el hilo argumental del *Lazarillo* vendría a ser «el itinerario de la miseria e infelicidad a la prosperidad y felicidad, venciendo la hostilidad de la fortuna» (37). Pero ¿de qué prosperidad se trata? ¿y de qué felicidad?, ¿por qué vías se llega a colmar ese programa de aspiraciones? No olvidemos que ya en el XVI hay toda una literatura, de tinte ejemplarizante y próxima a la hagiografía, que nos cuenta cómo un hijo de baja estirpe puede alzarse, por ejemplo, a arzobispo de Granada. Aquí se trata de algo muy discrepante: de una imagen de esos caminos que hace ver su torcimiento, hasta llevar a unas metas a las que se les pone un nombre equívoco, detrás del que se oculta una descalificación moral.

Es sabido que el prólogo de *Lazarillo* contiene la frase de Cicerón (*Tusculanae*, I, 4) *honos alit artes*, que el autor de la novelita traduce: «la honra cría las artes». Si ya San Agustín había rechazado lo que de aprobación mundana, de vanagloria, se contenía en esa afirmación, y el propio Cicerón, en el *De Finibus*, bajo la influencia estoica había hecho suya una estimación negativa semejante, condenando el empleo de la astucia, del interés egoísta, del engaño para alcanzar el éxito, ¿cómo es que en la Salamanca del XVI —se pregunta J. Blanquat (38)— se deja de lado este aspecto negativo? La autora ve en ello un *sous-entendu ironique*, empleado para iniciar ese género de las novelas del fraude que vendrían a ser las del género picaresco, y muy particularmente el *Lazarillo*. Yo creo que el supuesto de que la aspiración a la honra (distinción social provista de efectivos privilegios) hace cultivar las artes, hay que entenderlo, en el terreno de la novela picaresca, en el sentido de que las únicas artes válidas de las que puede servirse el desheredado para llegar a la riqueza y a la honra son las que ponen en práctica las contravirtudes (a lo sumo, las artes puramente tácticas y prudencialistas) que J. Blanquat ha llamado fraude (esto es, robo, violencia, suplantación, estafa, etc.; en resumen, los variados medios de engañar a los demás para lograr un medro fraudulento).

---

(36) G. Balandier, *ob. cit.*, capítulo sobre «Dynamiques sociales», p. 64.

(37) *Itinerario del romanzo picaresco spagnolo*, Florencia, 1957, p. 34.

(38) «Fraude et frustration dans Lazarillo de Tormes», en el vol. de varios autores *Culture et marginalité au XVI^e siècle*, París, 1973, pp. 41 y ss.

Lázaro presenta su historia personal «para mostrar cuanta virtud sea saber los hombres subir, siendo bajos». Su objetivo final es mostrar ese medro, su objetivo instrumental revelar el medio para ello, la práctica de la virtud que hace falta. Al final de la obra, como es sabido, escuchamos su prudencialista reflexión sobre la manera y medida en que ha colmado su aspiración. En medio del relato, en más de una ocasión, se nos va dando cuenta de sus avances o mejoras de estado, en relación con ciertos pasos de su biografía, hasta llegar al logro final. Pretende Lázaro que las gentes, de su lectura «vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades» (39). No son, ciertamente, tentaciones como las que se presentan en las hagiografías y en los libros de heroísmo, como las que pintaban El Bosco o Brueghel o Patinir. Son dificultades técnicas que la sociedad —con sus monopolios a favor de los ricos y poderosos— plantea al individuo indigente, al que constitutivamente se encuentra a solas, como le sucedía al pobre en el precapitalista siglo XVI, a diferencia de lo que quizá estimaba el pobre de las comunidades medievales. En consecuencia, la «carrera del vivir» —la expresión es textual— se halla llena de adversidades y sinsabores, hay que recorrerla con artera prevención, con «industria», con táctica provechosa, a la que el Lazarillo y la picaresca llaman equívocamente virtud. En eso es en lo que el astuto ciego instruyó a Lázaro, quien al final del libro le dedica un recuerdo —con el cual pone punto final al hilo de su biografía—: «Después de Dios, él me dio industria para llegar al estado que ahora estó» (40). «Industria» es ese proceder, idóneo técnicamente y moralmente descalificable, por cuyo empleo fraudulentamente se alcanza el «provecho», ese provecho que el arcipreste amancebado hace brillar ante los ojos de Lázaro; en fin de cuentas, ese provecho que no es ajeno a la honra, que el movimiento final de la aspiración social sublima en ésta, como suma de los bienes, de riqueza y de prestigio, cuya posesión confiere la distinción de un escalón social superior.

Lázaro quiere resumir toda su experiencia en una lección sobre la aspiración social y su logro, sobre el medro: «Consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto»; esa serie de tretas y engaños a que tales palabras aluden servirá «para mostrar cuánta virtud sea saber los hombres subir siendo bajos, y dejarse bajar

(39) Ed. cit., p. 89.
(40) Páginas 97 y 173, interpolación de la ed. de Alcalá, subraya A. Blecua.

siendo altos cuánto vicio» (41). Francisco Rico recuerda, en este pasaje, testimonios de muchos que exaltaron la virtud de quienes, desde el nivel de baja sangre, se engrandecieron hasta llegar a las mayores cimas de la estimación terrenal. Efectivamente, el Lazarillo se inserta, con toda la picaresca, en esta disputa sobre la supremacía de los méritos heredados o personales. Francisco Rico nos da cuenta de la posición tradicional: «La mentalidad conservadora tiene dos respuestas bien a mano: porque la mala sangre se hereda; porque la pretensión de mudar de estilo es intrínsecamente pecaminosa; porque la *virtud* encubre en realidad el peor vicio»; por todo ello, pues, hay que cerrar los cuadros de la sociedad y cortar los canales ascendentes. Los moralistas que han asimilado lo que de positivo tenía el fenómeno de la movilidad, incrementado desde unas centurias antes, sostienen en esas fechas que los individuos —de uno en uno, claro está— pueden legítimamente mejorar, siguiendo a la verdadera virtud. Muchos —economistas, políticos, entre otros— saben hasta qué punto en la sociedad estamental esos accesos no dejan pasar más que a un número mínimo, insuficiente para renovar la sociedad. Y los pícaros que cuentan también con la experiencia de una insuperable barrera en sus aspiraciones de medro, conocen que no tienen más que una solución: afirmar la vía de la virtud, como hace Lázaro, pero invirtiendo su sentido, lo que da también como resultado una inversión de la imagen del logro (42).

Guzmán de Alfarache nos transmite un testimonio equivalente. En los primeros capítulos nos encontramos con la explicitación de las aspiraciones que le mueven para lanzarse a la vida peregrina, desvinculada, aventurera, que da la figura del pícaro. En primer lugar —nos dice—, librarse de la autoridad materna (el pícaro ha de ser autónomo y verse solo, para aplicar sus modos de comportamiento); viajar, ya que, dado el constante enfrentamiento con la sociedad establecida, tiene que cambiar de ambiente para seguir sus métodos desviados; salir de miseria, puesto que el pobre es impotente y sólo el que posee riquezas puede alzarse a tener deseos; elevarse de nivel social, punto en el que, hasta la primera esperanza que Guzmán guardaba de hallar una ayuda familiar en sus ricos parientes genoveses, se desvanece en seguida, para quedar reducido nuestro protagonista a la posibilidad única del engaño y del fraude, esto es, de lo que puede conseguir con su «industria». Guzmán cuenta con una

---

(41) Cita de la nota 39.

(42) F. Rico, en su ed. de *Lazarillo* —en *La novela picaresca española*, t. I, nota 27 de la p. 14— observa cómo Lázaro vuelve del revés el contenido positivo de los conceptos de saber y virtud. Sobre el problema de «subir» en el *Lazarillo*, véase del mismo F. Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, 1970, pp. 46 y ss.

situación que tiene su parte favorable, una condición previa sin la cual no sería ni pensable su aventura. Se trata de una condición histórica: Nos hallamos en un mundo cambiante, variable, inestable, y esto da lugar a que quepa insertarse de tal manera en el movimiento de sus alteraciones que él mismo empuje hacia arriba a quien lo domina. Es una típica manifestación de mentalidad barroca: conciencia de mutabilidad y técnica para servirse de ella: «Cuanto hay hoy en el mundo, todo está sujeto a mudanzas y lleno dellas. Ni el rico está seguro ni el pobre desconfíe. Que tanto tarda en subir como en bajar la rueda, tan presto vacía como hinche» (43). Ese sentimiento de mutabilidad que es, sin duda, reflejo en las conciencias del hecho de la movilidad en precedentes etapas, inspira la actitud general: «Cada uno procura de valer más» (44). Esta aspiración impulsa por igual al señor, al caballero, al mercader, al oficial, y no en un sentido moral, sino en un sentido práctico de pretender sacar las más favorables consecuencias posibles del hecho de que la sociedad se mueva, para tratar de encumbrarse. «Muy antigua cosa es amar todos la prosperidad, seguir la riqueza, buscar la hartura, procurar las ventajas, morir por abundancias» (45). Y lo nuevo de Guzmán, que se acentuará en el desarrollo que a la picaresca traen las novelas posteriores, es la presentación de su carácter conflictivo: ello enemista a padres e hijos, a hermanos, a uno consigo mismo. El repudio de medios institucionalizados para resolver esa pugna de intereses es obvio. Y de ahí la lucha, la emulación —concepto tan barroco (46)—, la competencia, esa nueva actitud social que procede de los grupos de burgueses y que conserva de la «moral de la concurrencia» que a estos inspirara, el procedimiento de aplicarla calculadamente, lo que el pícaro traducirá deslealmente por sistema, es decir, por previa y general determinación de todos conocida: nadie puede llamarse a engaño porque todos saben que de engañar se trata (46 bis).

También Espinel —y a pesar de todo, la diferencia de su personanaje respecto a un pícaro nos servirá para entender mejor el problema— coloca en su Marcos de Obregón un afán de subir, de medrar, entendido en términos económicos, común con la picaresca y con la mentalidad burguesa de la época (todo depende de la vía que se siga): «Aunque yo tengo condición de pobre, tengo ánimo de rico,

(43) Página 795.
(44) Página 628.
(45) Página 356.
(46) En mis *Estudios de Historia del pensamiento español. Siglo XVII*, me ocupo repetidamente del tema.
(46 bis) Dada la importancia que ofrece desde el punto de vista que aquí se toma en cuenta *La pícara Justina*, espero ocuparme de ella en estudio aparte.

y si no me desanimo por caído, no tengo de qué animarme por levantado» (47). Marcos de Obregón habla de las adversidades, sinsabores, muchos infortunios que ha sufrido en su vida, a consecuencia de los cuales «me vine a hallar desacomodado al cabo de mi vejez» y se llegó a ver amenazado de ser prendido por vagabundo, y se puso ya de avanzada edad otra vez a servir. Obregón no es un pícaro y su moral difiere de la de éste profundamente, porque es un integrado convencido: presenta caracteres de las gentes de su época, sobre las cuales se funda la nueva novelística, por ejemplo, su afán de recorrer tierra y el supuesto de que esa vía le puede llevar a mejorar; necesariamente se encuentra con gentes de la picaresca; él mismo, al hacer referencia a esas primeras fases de infortunio, parece admitir una aproximación, un contacto con el mundo picaresco, pero nunca una incorporación al mismo. En su mundo hay pícaros, él llega a coincidir con ellos en ciertos modos de obrar, pero nunca es un pícaro.

En la gran novela de Espinel —publicada siempre como una de las picarescas, de Gil y Gaya a A. Zamora Vicente— hay una insuficiencia en el planteamiento de la actitud del pícaro (digamos mejor, una diferencia) que lo aleja del tipo. También, y por razones semejantes, en la cuasi-picaresca cervantina hay alusiones, más bien positivas, aunque no exentas de ironía, al tema de la elevación en los estratos sociales. En *La ilustre fregona*, ese tipo híbrido tan interesante, de hijo de familia rica y aventurero apicarado, exaltará con humor el carácter de su tiempo, en el que «la bajeza del estado humilde obliga y fuerza a que le suban sobre la rueda de la que llaman fortuna» (48). Pero la verdad es que el juego de la ascensión en la escala social y la fuerza de la fortuna, aunque muy ligado al planteamiento anterior, en las circunstancias históricas del Barroco, es, con todo, en Cervantes otra cuestión.

Cervantes parece moverse en el marco de un concepto de «medro», tal como utiliza el término Don Quijote (49), esto es, como una mejoría modesta, limitada hasta el punto de que deja intacta la distribución de *status* y *rol* que a cada uno le viene por herencia o causas semejantes. Si en algún extrañísimo caso, el techo social que cubre a cada uno se rompe para permitirle subir, el suceso tomará un carácter tan excepcional que sólo habrá que atribuirlo a la fortuna. Por el contrario, es propio de la vida del pícaro, reflejada por la novela, que esa ascensión se intente una y otra vez por la «industria»

---

(47) Ed. de Clásicos Castellanos, ya citada, pp. 47 y 85 del t. I.

(48) *Novelas ejemplares*, ed de Schewill-Bonilla, p. 302.

(49) Tal es también el sentido y medida del «medro» que esperan los criados en la comedia del siglo XVII. Véase J. Díez Borque: *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, 1976.

del mismo individuo, quien usa de sus recursos en el juego, en su relación con la mujer, en su papel de servidor, hasta de creyente, para imponer a los demás, a la misma fortuna, su triunfo. Es así como, muy especialmente en este punto, se afirma «hijo de sus obras».

Para seguir el hilo interpretativo que aquí proponemos, gran interés tienen para nosotros algunos ejemplos de la picaresca de Castillo Solórzano. Muy especialmente significativo es el de *Teresa de Manzanares.* Dejando aparte aspectos episódicos que confirmarían el puesto central del tema en la obra, atenderemos nada menos que a tres declaraciones explícitas que el autor pone en boca de su contraheroína. Cuando, de jovencita en Madrid, cambiando la noticia de sus orígenes familiares y su propio nombre por otro, anteponiéndose un «doña», logra casar con hidalgo honrado y rico, en estado de viudo, comenta de su propia invención: «No fui yo la primera que delinquió en esto, que muchas lo han hecho y es virtud antes que delito, pues cada uno está obligado a valer más». Adelantando en su peregrinación y en su industria, Teresa monta en Málaga un gran engaño para hacerse pasar por hija de un capitán y heredera de su patrimonio, y, al verse descubierta, insiste en su justificación: «No debe ser culpable en ningún mortal el deseo de anhelar a ser más, el procurar hacerse de más calificada sangre que la que tiene, supuesto lo cual, en mí no se me debe culpar lo que he hecho, puesto que fue con esta intención de valer más». Finalmente, en Sevilla, disimula hasta tal punto su antigua profesión de dama de la escena, haciéndose pasar por muy honrada, que mereció, dice, alcanzar por esposo un hidalgo navarro muy principal; y al decidirse, de todos modos, a abandonar Sevilla, su juicio en el mismo: «Se debe agradecer en cualquier persona el anhelar a ser más, como vituperar el que se abate a cosas inferiores a su calidad y nobleza» (50). Hasta tal punto comprobamos que ha cambiado la mentalidad, en un sector social, acerca de las pautas que habían de regir en la sociedad tradicional, respecto a la inmovilización de los puestos y de los papeles en ella distribuidos.

No menos representativa de esta transformación es el caso del *Bachiller Trapaza.* Esta novela nos ofrece un planteamiento contrastado de la cuestión, que resulta interesante. El abuelo de Trapaza, al enviarlo a Salamanca, siendo él humilde labrador, le señala uno de los caminos lícitos para mejorar: el estudio, las letras que han hecho levantarse a muchas casas. El pícaro, en ella, se relaciona con una dama a la que tiene engañada y de la que escucha estas palabras: «Es tan hidalgo el amor... que cuando se conoce fino en un

---

(50) *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares,* ed. de Valbuena Prat, en el volumen *La novela picaresca española,* ya cit.; véanse pp. 1363, 1394-95, 1413.

sujeto, aunque sea humilde, no se desprecia de mujer ninguna; porque ser querida no sé que a nadie le pueda estar mal, si ya no es que esto lleve intentos descaminados, como querer un inferior por este medio ascender a mayor estado y que él iguale las calidades; algunas veces lo ha hecho con personas que por demasiada pasión han cerrado los ojos para no mirar a su sangre, y han abierto las puertas a sólo su gusto que después se ha convertido en pena». Pocos párrafos más adelante es otro miembro del estamento distinguido, en este caso un caballero, quien al descubrir el embeleco de Trapaza, conocido en Segovia por su baja cuna y que en Salamanca se hace pasar por caballero, le hace esta consideración: «Si esta intención se endereza a valer más, siendo humilde, conquistando con ello voluntades pasáramos por ello; pero mostrar bríos, mentir nobleza y aficionaros de quien no merecéis ser lacayo de su casa, es cosa para que se os castigue» (51). Se ve aquí el mínimo límite de apertura que, aun con el más favorable criterio, permite la sociedad jerárquica de estamentos. En ella, el que, contra su insuperable clausura, desde abajo se atreve a lanzar muy hacia arriba su aspiración —sencillamente, porque entre otras cosas no cree en los valores que dice monopolizar el grupo privilegiado, aunque pretende apropiárselos para gozar de los provechos que llevan consigo—, el que se comporta de esta manera puede observar cómo los demás «deseaban verle, nos dice el autor, para tratarle como a pícaro» (52). Está claro que es ese desorbitado lanzamiento de la aspiración, en un mundo cuyos altos niveles se juzgan inalcanzables por otras vías, lo que define el problema del pícaro.

El entremés de *La castañera,* inserto en el cuerpo de la novela, está también dedicado a un asunto de mejora de estado (53). Pero advirtamos que en la novela de Castillo Solórzano que ahora nos ocupa, el tema de la aspiración, trascendiendo las proporciones en que se había mantenido en el *Lazarillo,* se dispara hasta hacer llegar la pretensión al nivel del caballero. Esto demuestra la anormalidad de los planteamientos en la novela picaresca, porque si bien en sociedades con un relativo índice de movilidad se puede dar, con mayor o menor frecuencia (nunca con demasiada) el paso de un estrato al siguiente, sin embargo la exageración con que la cuestión se halla expuesta en la novela picaresca revela que se trata de ambiciones patológicamente sobreexcitadas, precisamente por el bloqueo de sus salidas. En otros casos, esto hubiera dado lugar a revueltas y aun

(51) Ed. de Valbuena Prat, en el vol. cit., pp. 1438-39.
(52) Ed. cit., *loc. cit.*
(53) Ed. cit., pp. 1509-1513.

a revoluciones. En la España de la monarquía barroca que, según mi tesis, soporta un grado de represión excepcionalmente enérgico, insalvable para las fuerzas que se le oponen, todo queda en una proliferación de pícaros. Y el pícaro pretende no llegar a ser caballero, sino engañar haciendo creer que lo es, como reacción rencorosa contra el peso de una diferencia que le abruma, aun conformándose con niveles más modestos, y que se basa en una pretendida superioridad del noble que a diario ve aquél desmentida. Sólo así se explica que en el texto de la novela se lea un pasaje como el siguiente: «Introducido, pues, a caballero, que es cosa fácil». Asombra que en esa engolada sociedad de nuestro siglo XVII pueda aceptarse que en el mundo de la picaresca se dé por supuesto que hace falta muy poco para aparentar ser noble y pasar por caballero. Del Bachiller Trapaza se nos dice: «En cuanto a mostrar gravedad y tenerse en estima, no fue necesario instrucciones para ello, porque él sabía bien fingir lo caballeroso» (54). Desde su comienzo había sido así. «En cuanto a seguir los modos caballerescos, lo hizo nuestro joven tan bien con su buen despejo, que, no le conociendo proceder de tan humilde gente, le tuviera cualquiera por un ilustre caballero, precedido de otros tales» (55). Y con esos modos, el protagonista (observemos que no por faltas que se le atribuyan tanto como porque aparece alguien que conoce cuál era su originaria posición estamental) se ve condenado por falsario y puede acabar en galeras, como Trapaza.

No creo se encuentre autor de novela picaresca —ni siquiera entre los más discrepantes de la situación que contemplan: Mateo Alemán, López de Ubeda, Enríquez Gómez— que se atreviera a combatir de frente el orden jerárquico de la sociedad. Se pueden denunciar con fuertes tintas los vicios y defectos de los componentes de un estamento. Y puede tratarse, incluso, del más alto. Las violentas diatribas contra la nobleza en el XVII son conocidas. Yo mismo he reunido algunos textos bien expresivos y muchos hemos contribuido a difundir el dato de que la Inquisición tuvo que intervenir más de una vez en salvaguardia del buen nombre de aquélla. Salas Barbadillo sabía que muchos gozaban de poner de manifiesto la ausencia de virtud nobiliaria: Su *Caballero puntual* es una negación disfrazada. Pero ninguno se atreve a presentar la alternativa de una sociedad igualitaria, ni siquiera a reemplazar formalmente el principio de selección basado en la nobleza por otro como el de la riqueza. Lo más a que se llega es a presentar ciertas alteraciones relativas del peso de una y otra o a introducir quizá criterios menos severos en el man-

(54) Ed cit., p. 1516.
(55) Ed. cit., p. 1433.

tenimiento de las barreras de separación y flexibilizar el sistema de reserva o de monopolio de funciones y ventajas.

La novela picaresca responde al bloqueo —vigorizado— de las vías de acceso o de satisfacción de aspiraciones. Nosotros podremos leer entre líneas una disconformidad más radical. Pero en el texto de las novelas, desde el *Guzmán* al *Buscón* —cualquiera que sea el sentimiento que creamos descubrir en el autor—, siempre se llega a la conclusión que el empleo de medios ilícitos acaba mal para el que de ellos se sirve (salvo en algún caso en que tan sólo puede decirse que la narración queda en suspenso).

Pasamos ahora a ocuparnos de un eslabón imprescindible en esta cadena que tratamos de desplegar: Quevedo, un autor contradictorio, cuya obra está llena de contradicciones insuperables, como propia manifestación de quien batalló contra el gobierno, y siendo un decidido mantenedor del orden tradicional, de la sociedad señorial-monárquica, pasó tantos años en severa prisión por decisión política del rey. Quevedo conoce y critica el simple fenómeno de la «usurpación de mayor calidad social». Uno de sus primeros escritos, *Genealogía de los modorros*, denuncia ya la torpeza de que «cada día en nuestros tiempos... ha crecido tanto la locura y vanidad del mundo, que no hay hombre, aunque no tenga sino una espada y una capa, que no quiera que ande su hijo como hijo de caballero y de señor» (56). Pero muy pronto se da cuenta de la gravedad —para una mente tradicional o simplemente conservadora— del hecho de que esa aspiración a ostentar ser más se valga y necesite valerse, en las condiciones en que socialmente se vive, de medios retorcidos, fraudulentos y, en fin de cuentas, de vituperable violencia; entonces, empleando el término que, por antonomasia, expresa la aspiración del pícaro, dirá (1627): «Si queréis medrar, habéis de sufrir y ser infame» (57). Son fechas inmediatamente posteriores a aquellas en que escribe *El Buscón*, donde reconoce el fenómeno que le es contemporáneo —«en este tiempo, que no sólo se contenta cada uno con sus cosas, sino que aún solicitan las ajenas» (58), palabras similares a las que, en cientos de textos condenan la aspiración de ser más, en su forma delictiva de apropación indebida de cosas, honores, símbolos de distinción, etc.

También *El Buscón* está en la línea de los pícaros de ambición sobreexcitada, anómica, desorbitada. Y Quevedo escribe *El Buscón*

(56) Ed. de Astrana Marín, Madrid, vol. de *Prosa*, pp. 5-6.

(57) *Discurso de todos los diablos*, ed. cit. de *Obras en prosa*, pp. 233 y ss.

(58) *La vida del buscón llamado don Pablos*, ed. de Lázaro Carreter, Salamanca, 1965, p. 153. Remitimos siempre a esta edición.

para decirnos —esto está bien claro— que la ambición camina siempre a más, a desbordar todo legítimo orden, y acaba siempre en la destrucción de su propio sujeto: la frustración que no se asimila, de la que no se saca una lección de mesura y renuncia, acaba siempre en la derrota. Es esta todavía hoy una típica actitud de mentalidad conservadora: la frustración no es un resultado individual, está en la contextura misma de la sociedad y tratar de eliminarla lleva a peores males (59). Es posible también que Quevedo quiera decirnos algo sobre las deformidades morales de esa misma sociedad, pero esto es tema aparte.

Desde el comienzo de la novela, el autor nos presenta a su protagonista inserto en el más bajo, más infame medio social: robo, prostitución, alcahuetería, hechicería, miseria. Todo comentarista de la obra ha de partir de ahí y del reconocimiento de que nadie, en el siglo XVII (nadie, probablemente, aún hoy; nadie en el XVII, en términos absolutos, que afectan a la íntima ontología de la sociedad), aceptaría que fuese posible dar el salto de ascender desde ese nivel hasta el más elevado.

Sin embargo, Pablos, desde niño —y precisamente en un momento en que se ve sumido en el seno de una familia infamante—, se atribuye «pensamientos de caballero» y, a lo largo de su camino en la vida, nos dirá, aprovechando momentos en que declaraciones tales pueden resultar más detonantes, que su deseo es «aprender virtud», que está animado de «altos pensamientos», que su intento es «ser caballero», que pretende «profesar honra y virtud», que le sustentan «pensamientos honrados», etc., etc. Mas estos pasajes, según el uso que de los términos empleados hace, así como la referencia a sentimientos de «vergüenza y afrenta», nos llevan siempre, conforme ha observado E. Cros, a aspectos externos, que en unos casos apoyan y en otros contradicen la pretensión de alcanzar un puesto más elevado en la escala social, nunca a una interna depuración, pretensión aquella de la que yo no diría que «convencionalmente», sino que «constitutivamente» —y según la inquebrantable estructura de la sociedad estamental—, ha de caer en todo momento fuera de su alcance (60).

Supongo que no hay que tomar como mera introducción de un elemento de mofa en el cuerpo de una novela de humor, sino como dato para que podamos analizar mejor la pretensión de Pablos, aquel

---

(59) De la significación de la escapada a Indias me ocuparé en mi estudio general sobre la picaresca.

(60) E. Cros ha reunido los pasajes más significativos a este respecto en su obra *L'aristocrate et le carnaval de gueux, Etude sur le «Buscón» de Quevedo*, Montpellier, 1975, p. 105.

pasaje en que también de su padre, vil barbero, ladrón profesional, varias veces preso y, finalmente ajusticiado, siendo descuartizado su cuerpo y diseminado por los caminos, nos dice que «eran tan altos sus pensamientos». Sarcásticamente, asegura que su padre salió de la cárcel «con tanta honra» y con buena planta, porque siempre la tuvo «a pie y a caballo». Su mismo padre, después de decirle «hijo, esto de ser ladrón no es arte mecánica, sino liberal» —cumpliendo así con el proceso de iniciar a su hijo en el aprendizaje de la «desviación social»—, le añadirá que con tal arte «he sustentado a tu madre lo más honradamente que he podido» (61). Después de varios episodios en los que nos revela el carácter ambiguo, torcido y desmedido de su aspiración, Quevedo aprovecha la ocasión para introducir, no menos, un sarcasmo contra cierto modo, muy generalizado de entender al caballero.

Todavía en Salamanca, en su mundo infantil, Pablos adivina la eficacia para obtener favor, que puede sacarse del servilismo, de la lisonja, de la adulación. Enuncia y practica estos medios como, capítulos más tarde, lo hará el redomado pícaro y seudo-hidaldo don Toribio, y observemos que ese cuadro de «virtud» (esto es, de servicio adulador y engañoso que ayuda a subir), que resulta muy parecido al de ese segundo pícaro del *Lazarillo* que viene a ser el escudero de Toledo, forma parte de la moral picaresca del medro (62). Parker ha observado que Pablos llega a formular su aspiración de virtud caballeresca después de haber tenido una brega con unos mozalbetes callejeros de su edad que le han echado en cara su origen infame; ello engendra en la conciencia del niño un sentimiento de inferioridad que él va a pretender compensar con altas aspiraciones: así podrá vengarse de la sociedad, imponiéndose a ella y subiendo a más (63). También P. N. Dunn, siguiendo a A. Parker, sostiene (al objeto, uno y otro, de negar la fuerza de la herencia biológica en *El Buscón)* que la elección consciente y deliberada que el protagonista hace de su manera de vivir se cifra «en un intento desatinado de valer más, como contrapeso contra la bajeza de sus padres» (64).

Ambos autores acuden a ese planteamiento para basar la apelación al libre arbitrio como principio cuya afirmación ocasiona toda la problematicidad teológico-moral que la obra encierra. Dejemos esto aparte y observemos que esa «manera de vivir» era una mane-

---

(61) Páginas 15-17 y 19.

(62) El cuadro que traza Cros, *ob. cit.*, p. 112, parece reflejar el ideal de servicio que enuncia el escudero en Toledo a Lazarillo.

(63) *Los pícaros en la literatura*, trad. castellana, Madrid, 1971.

(64) «El individuo y la sociedad en la vida del Buscón», *Bull. Hispanique*, LII, 4, 1950, página 378.

ra de vida en sociedad y que ese *valer más* hay que interpretarlo no en el sentido de una virtud interna a la que tantos erasmistas y otros espiritualistas habían hecho referencia, sino en el sentido de ser más, de subir a más en la escala social, de ascender en el nivel de la estratificación.

Pablos, ciertamente, no quiere seguir los caminos de sus padres, «que siempre tuve pensamientos de caballero, desde chiquito»; pero, ¿cómo interpreta él esto?: Con fingirse rico, con atribuirse un linaje falso, con andar disfrazado de lo que él sabe que no es o que no le corresponde, ejerciendo toda suerte de engaño. De esta manera, figura poseer caballos, lacayos, casa, todo un modo de vida externo que le es por completo ajeno; compra buena ropa, la simula o la roba, etcétera; pero, en cualquier caso, sin aplicarse a avanzar por sendas normales reconocidas: por ejemplo, no utilizando, a pesar de la disposición y medios que en ese momento tiene para ello, las posibilidades de elevación en la escala social, pasando al estamento privilegiado eclesiástico, que le ofrece su estancia en el estudio de Alcalá. Allí, a las primeras de cambio, y como respuesta a las primeras manifestaciones de hostilidad social, se revela un cumplido ladrón, con su mismo protector.

Abandonando, pues, Alcalá —esto es, la vía ordenada de ascenso— y después de unos días en Segovia, donde ha ido a recoger la corta herencia de sus padres de manos de su tío, el verdugo de esa ciudad, ante el repugnante espectáculo de la comida en casa de éste, nos confiesa una vez más que «con estas vilezas e infamias que veía yo, ya me crecía por puntos el deseo de verme entre gente principal y caballeros» (65). Pero ¿qué es lo que entre ellos ha practicado en la etapa anterior?: bribonadas y truhanerías, hurtos y engaños. Apenas inicia sus pasos hacia Madrid, se entra por el camino de la desviación. En la capital (lugar que los pícaros consideran como ámbito del ilícito medrar, por excelencia), sigue el consejo de los dos pícaros que viven con él —los cuales acabarán robándole todo su dinero— y se empeña en atrapar en matrimonio, por medio de embaucamiento, a una joven rica, fingiéndose hidalgo poderoso y adinerado: «Animáronme a ello, poniéndome por delante el provecho que se me seguiría de casarme con la ostentación, a título de rico, y que era cosa que sucedía muchas veces en la corte». Así comienza el episodio en el que acabará viéndose apaleado y humillado por su antiguo amo y amigo, don Diego, porque la joven que

(65) Página 143. Pensemos que él, entre hijos de familias hidalgas y ricas (en Salamanca más indefinidamente porque no es más que un niño, pero en Alcalá de manera claramente calificable), no ha hecho más que bufonadas y truhanerías.

viene a elegir el pícaro para llevar a cabo su engaño, resulta ser prima de aquél y don Diego, que aparece a tiempo, le identifica y hunde cruelmente (66).

Guzmán, Pablos, Trapaza, tienen, pues, como en general todos los pícaros, una doble pretensión: primero, la de ascender en la escala social; segundo, la de hacerlo fuera de los cauces establecidos. Y esto último es así porque el pícaro sabe que tales cauces nunca serán transitables para él, lo que engendra en su interior un rencoroso movimiento de venganza (la novela picaresca deja prever una positiva estimación del rencor como factor en la dinámica social). Ellos parecen partir de la doble experiencia, a su vez, de que esos cauces sólo permiten un paso muy corto, quiero decir, llegar de un escalón al inmediato, lo cual, en la sociedad en vías de modernizarse del XVII —una sociedad, en consecuencia, mucho más diferenciada en estratos que la sociedad trimembre tradicional—, significa muy poco, todo puede quedar en un avance muy reducido, insatisfactorio, dado el bajísimo, infame nivel de que parten. Además, de la misma manera que los medios establecidos restringen el salto y lo acortan, a su vez reducen el número de cuantos llegan a conseguirlo, entre tantos que pretenden lograrlo. En resumen, el régimen de movilidad vertical que las transformaciones precapitalistas han traído consigo supone: reducido número de los que cambian de estado y reducido trecho en su avance. Recordemos, en cambio, cuántas veces el pícaro Pablos —y como él, tantos de sus congéneres— hallándose en posesión de algunos cientos de escudos y con una situación que pudiera ser tranquila, lo arriesgan todo en el juego o en el empeño de un engaño, creyendo alzarse a más, sin conseguir otra cosa que salir arruinados, apaleados o en la cárcel.

Ello supone una negativa a creer sinceramente en los valores que la sociedad exhibe como títulos de integración, en los cuales el pícaro no ve más que insinceridad y mentira, y si los apetece es por disfrutar de los placeres y beneficios que, desde un punto de vista egoísta, pueden aportar a quien los alcance; mas al apetecerlos en esta forma, al luchar por ellos en esa medida, el pícaro, aun al lograrlos, los destruye. Pablos sostiene una tesis que ya vimos antes por otros sostenida: a muchos se les tiene por honrados, sin más mérito que la herencia; sin embargo, «más se me ha de agradecer a mí, que no he tenido de quién aprender virtud ni a quien

(66) Página 220. Después de esa estrepitosa caída de su aspiración, se incorpora a una compañía de representantes de comedias, donde, llevado de su sarcástico triunfalismo, dice en seguida que tuvo gran éxito y encamina su pretensión de subir, provisionalmente, por otros derroteros: «Estaba viento en popa con estas cosas, rico y próspero, y tal, que casi aspiraba ya a ser autor», p. 261.

parecer en ella, que al que la heredó de sus abuelos». Pero observemos que Pablos no llama «virtud» a un hábito moral que rehaga por dentro a la persona. Aquí llama «virtud» a un comportamiento social convencional, a una táctica eficaz y apta para conseguir consideración y lustre por fuera. (Estamos ante una concepción de raíz maquiavélica).

Tiene razón Cros cuando sostiene que Pablos se siente «atraído fuertemente desde su comienzo en la vida por la ideología de la clase dominante, antes de recaer en la infrasociedad y de conocer un destino semejante al de su padre». (67). Atraído, sí; mas no convencido: desea hacer suyos los bienes que esa ideología obliga a reservar a quienes deben poseerla. Más exactamente, anhela los goces de la clase dominante, la posesión de los bienes y valores que ésta tiene estamentalmente reservados; precisamente porque él no reconoce esa reserva jerárquica y no acepta que a él le esté negada la participación en esos bienes.

Esto quiere decir, más ajustadamente, que rechaza la ideología del grupo dominante; pero que, sintiéndose con posibilidades —que el grupo superior no le reconocería nunca, que su antiguo amo, en representación del sector privilegiado, se encargará duramente de negarle—, con todas sus malas artes aprendidas, se lanza a conseguir los bienes que aquélla reserva a la alta clase. Su impulso individualista, egocéntrico, choca con el orden convencional, como tantos y tantos individuos en la época, entre los cuales sólo un limitado número, los pícaros, desde el primer momento se dan cuenta de que no pueden acceder al nivel a que aspiran por medios institucionalizados; han de buscar una «desviación». Es, en la clasificación de Merton, el caso típico de aceptación de valores —siempre externa— y de rechazo de las vías (lo cual entraña, aunque en la presentación de Merton no quede claro, una alteración aniquiladora de la función social de esos valores).

La obra de Quevedo ha sido presentada recientemente por Cros, de manera muy sugestiva, como «una expresión original en el interior de la literatura carnavalesca», dentro de cuyo marco cobrarían su coherencia muchos motivos de la construcción novelesca de aquél; en tal sentido, continúa Cros, «el sistema carnavalesco sirve aquí admirablemente para denunciar la perversión de este valor del orden social establecido— y es porque lo que estas figuras grotescas, bien sean descritas en su papel de bufones o empujadas por el látigo del verdugo, parecen representar las ambiciones risibles de una clase

(67) *Ob. cit.*, p. 93.

que tiene la pretensión de conmover la jerarquía social» (68). Quizá exagera Cros al afirmar que, en definitiva, lo que se acaba descubriendo en *El Buscón* es la aventura social de unas clases intermedias que pretenden rechazar su condición de pertenencia al común y hacerse reconocer por sus nuevos iguales». Del encuadramiento estamental de la multitud de los pícaros nos ocupamos en otro lugar y diremos aquí que nos parece excesivo calificarlo de «intermedio»— aunque en el seno de su ínfimo emplazamiento dispongan, como dispone Pablos, de ciertos realces: haber ido a la escuela, saber leer y escribir, algo de cuentas, conducirse educadamente, etcétera. Tampoco, a nuestro parecer, se puede hablar de «clases», no ya en el sentido marxista, ni siquiera en una acepción laxa: la sociedad estamental, por mucho que haya sido el grado de apertura que alcance, apenas conoce otra cosa que los fenómenos de elevación de uno en uno y no de grupos amplios, que no sean además estrictamente definidos por una calificación profesional. Pero estoy por completo de acuerdo con Cros cuando afirma que con el fracaso de Pablos —y no menos con el hundimiento del pobre hidalgüelo don Toribio, que aparece a lo largo de la novela—, Quevedo quiere denunciar y oponerse a una dinámica social que supondría la ascensión de nuevos grupos; es el típico representante de la mentalidad aristocrática conservadora (69).

Por eso, al hacer un balance final de los esfuerzos de Pablos y darnos cuenta de que, derrotado en la Península, pasó a Indias, Quevedo no querrá dejarnos dudar sobre el resultado de este nuevo ensayo: allí no le fue mejor, «pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbres» (70) —esto es, quien no acepta desde su puesto y en la forma y medida que a éste corresponden las pautas de la moral social tradicional.

Una vez que hemos visto en las novelas de Castillo Solórzano y de Quevedo el pleno desarrollo de un tipo picaresco que se perfila ya en el *Lazarillo* y cuya completa formación será la originalidad del *Guzmán*, vamos a volver a plantearnos otros casos que, a nuestro parecer, queden fuera de la línea, de los cuales uno —tal vez arbitrariamente, dado el criterio de clasificación que se ha venido sosteniendo— queda fuera del género que se ha presentado como picaresco, mientras que el otro se incluye habitualmente en él, no sin que alguno haya expresado opinión contraria.

Nos referimos, en primer lugar, a las obras de Salas Barbadillo. No

---

(68) *Ob. cit.*, pp. 32, 45 y 117.
(69) *Ob. cit.*, pp. 115 y 117.
(70) Página 280.

cabe duda de que la novelística de éste cuenta con numerosos aspectos picarescos. Sus novelas, relatos y alguna comedia en prosa están impregnados de elementos de tal naturaleza. Alguna de esas novelas suele incluirse en las colecciones que se publican de novela picaresca española, concretamente *La ingeniosa Elena, hija de Celestina.* Es cierto que en el curso de esta agria narración, Elena se finge, para engañar a un muy rico caballero, viejo y enfermo, dama principal, y se presenta ante él con galas de gran dignidad, acompañada de dueña y criado no menos fingidos (71); pero sus aventuras apuntan a otro objetivo, no se da en ella cuestión alguna de mejorar de estado, y lo que en ese episodio hace, lleva sólo una motivación instrumental y transitoria. La pretensión de aparentar no se repite ni mucho menos mueve la acción. No olvidamos al decir esto que la alusión al problema del puesto social aflora en sus páginas (en las calles toledanas una turbamulta de gente baja e infame se «ufana de ver que también en este mundo hay ocasiones en que traen los pícaros mejor lugar que los caballeros» (72), mas esto pertenece a la serie de escenas carnavalescas que se encuentran, más o menos relevantemente, en las novelas picarescas (conforme ha probado Cros respecto a *El Buscón,* siguiendo la línea de las investigaciones de Bachtine). Sin embargo, Elena no se ve impulsada por el afán de hacer cambiar las cosas de ese modo, no es ése su problema. Tiene razón A. Parker al pedir que se excluya *La ingeniosa Elena* de la clase de novelas picarescas (aunque a mí me parece que tiene su interés conservar ejemplos-límite). Ella, su amigo y la vieja que los acompaña no sólo pasan la raya, según el juicio de Parker, y se presentan como simples delincuentes, en el sentido castellano de la palabra; por otro lado, no llegan a dar la medida, carecen de la aspiración social determinante. En sus desplazamientos picarescos de Sevilla a Toledo, a Madrid, a Burgos, aunque alguna vez se comente entre ellos que van muy «acrecentados» después de alguna de sus fechorías, no piensan nunca en la posibilidad de insertarse en un contorno social, usurpando una jerarquía de la que estén constitutivamente alejados. Al final, serán ajusticiados por delitos de violencia pura y simple. Y ello nos dice que la conducta violenta, en abstracto, no concuerda con el carácter de la picaresca, aunque en muchos aspectos de desviación de la conducta se pueda incidir en ella.

En uno de los relatos «ejemplares» que integran otra obras de Salas *El curioso y sabio Alejandro,* aquel en que se contiene la descripción

(71) «La ingeniosa Elena, hija de Celestina», ed. de Valbuena Prat, en el vol. cit. de *La novela picaresca española;* véase todo el capítulo II y una alusión en p. 905.

(72) Página 893.

de una figura de las más apicaradas que aparecen en el conjunto, se nos dice de él que para alcanzar un matrimonio que le interesa se hace pasar por hombre de gran calidad —y esto sí podría ser un episodio plenamente picaresco: usurpar una calidad social para lograr un matrimonio que era una de las vías de menos esforzado ascenso. «Fingióse gran caballero y valióse de alguna gente echadiza y pagada, que lo aseguró por verdad constante; fácil y común empresa entre los cortesanos de buena inventiva, de aquellos hablo que se ponen el don después de mayores de veinticinco, de modo que el de éstos viene a ser un don varonil, venerable y valiente, venerable por la barba y valiente por los criminales mostachos... Muchos hay de estos caballeros asustados que se sirven del don en un barrio y en otro le traen baldado y baldío: por estas razones he llegado a creer que debe de haber un baratillo de dones de viejo, porque no consiste el tenerle más que en quererle tener» (73). Es éste, sin duda, uno de esos elementos picarescos que abundan en las páginas de Salas. Sin embargo, queda muy desteñido, porque ni en su motivación ni en su aplicación tiene el suficiente vigor de ejemplo de discrepancia para remover la superficie de la sociedad que le rodea. De todos modos, lo que puede haber y no haber de vida picaresca se plantea con mayor amplitud en otra obra de Salas, a la que generalmente se la ignora en la investigación de esta materia.

El caballero puntual debiera, a mi modo de ver, figurar también como otro caso-límite en las series de la novela picaresca. Aquí el factor hambre y miseria, así como el de infame origen, se ven casi por completo eliminados. Nos encontramos con un mozuelo abandonado en Toledo, que buscando mejor fortuna, no siendo más que un niño, se traslada a Zamora, adonde llega harapiento y famélico; pero un caritativo caballero se apiada de él, lo lleva a su casa, lo alimenta y educa como un hijo, gozando de excelente acogida por todas partes en la ciudad y, ya joven granado, hereda de su bienhechor una respetable fortuna que le deja a cubierto económicamente y bien situado socialmente. Sin embargo, el protagonista acuerda irse a Toledo, donde ya no le reconoce nadie, aristocratiza falsamente su nombre, se pone un don que, claro está, no le corresponde, se instala y gasta más de lo que puede, engaña a damas y caballeros sobre su calidad social, sin realizar ningún acto agresivo contra nadie —ni hurto, ni trampa, etc.—, sólo el fraude de hacerse pasar por más de lo que es, pretende, eso sí, enamorar a una dama para casarse con

(73) *El curioso y sabio Alejandro, fiscal de vidas ajenas*, BAE, t. XXXIII, p. 10.

ella y consolidar su mejora de estado, siendo entonces desenmascarado por un caballero zamorano que le conoce de la ciudad en que ha vivido; paso tras paso, en Toledo y otras partes, a medida que además se le acaba el caudal, va siendo despreciado y tenido por pícaro. El autor le llama así reiteradamente a lo largo de la narración, porque Salas —moralista conservador— da por supuesto que la nobleza de sangre no se puede fingir. ¿Y qué es lo que hace ese *caballero puntual*, a diferencia del *caballero perfecto*, cuya imagen compone Salas en otra obra? (74). Sencillamente, no respetar por ambición la diferenciación de los estratos sociales y creer que se pueden confundr por obra del dinero, contra lo que Salas y otros moralistas tradicionales protestan. «El día de hoy juzgan por más noble al hijo de su dinero que al que lo es por sus virtuosas obras» (75), no olvidemos que para Salas «sangre» y «virtud» van, en cambio juntas. El *caballero puntual* no busca el dinero por malas vías, ni siquiera gana en el juego y, sin embargo, basta con que quiera aplicarlo a aparentar mejor calidad que la que estamentalmente le corresponde para que sea tenido por pícaro. Usurpa símbolos de distinción, aunque los pague: «nació pobre y desnudo, y a costa de su imaginación que le da las trazas, quiere vestirse y adornarse como príncipe» (76); en definitiva, «vive fuera de su región el pícaro —esto es, de su órbita social— y engríese como caballero» (77). Efectivamente, el *Caballero puntual* tiene mucho de pícaro; pero le falta la conciencia de un humillante origen, el repudio violento de su entorno familiar, la renuncia a toda vinculación que moralmente le sujete, el asalto a las capas superiores de la jerarquización social por un impulso de venganza más o menos explícita o de burla compensatoria.

La *aspiración de mejora social* necesita de la *actitud de hostilidad agresiva*, mas no criminal, contra la misma sociedad, y del *afán de dinero como medio técnico de ascensión*, para darnos el aspecto completo de la existencia picaresca. Hemos visto que cada uno de

---

(74) Ed. de Madrid, 1620.

(75) *El caballero puntual*, ed. de Madrid, 1909, por E. C. (¿Emilio Cotarelo?). La primera parte de la obra apareció en Madrid, 1614, y la segunda en el mismo lugar, 1619. La cita en p. 46 de la ed. moderna.

(76) Página 51.

(77) *Ob. cit., loc. cit.* Desde su criterio tradicional, Salas Barbadillo abomina del pícaro medrador y cualquier maldad suya «se me hacía muy creíble y muy fácil en el ánimo de un hombre desenfrenadamente ambicioso» más que en «un sangriento homicida y salteador» (*El curioso y sabio Alejandro*, p. 17). Esto, por otra parte, nos revela que la cuestión del medro desordenado que afronta la novela picaresca no era cosa banal, sino que se planteaba con acritud y violencia grandes. No hace falta aclarar que decimos «medro desordenado», en relación a la medida de la sociedad tradicional.

los dos primeros factores no bastan; vamos ahora a intentar comprobar lo mismo respecto al tercero.

Vamos a ocuparnos, respecto a esta última comprobación, de una novela, *Estebanillo González,* que, ésa sí, siempre suele figurar entre las picarescas. Estebanillo ofrece un tipo de pícaro, en relación a los aspectos que ahora nos ocupan, que se sale de las líneas generalmente aceptadas. En cierto modo, él es un pícaro al que se le ha quitado el aguijón, y su novela, una novela picaresca sin malicia. En él la ambición medradora, móvil principal de los auténticos seudohéroes picarescos, ha desaparecido; la atracción hacia modos de operar con amplia dosis de violencia ha desaparecido: ni contra las personas, contra las que apenas hay más crueldad que la pura ausencia de humanidad, la pasiva falta de consideración humana; ni contra las cosas, a las que no se aplican modos de usurpación, de arrebato, como las de un animal de presa, sin ardides ingeniosos. Es, como se anuncia ya en su título, una novela de humor.

Cierto que Estebanillo renuncia a las vías normales de subir y muy especialmente a aquellas que pasan por el campo del ejercicio militar. A pesar de que buena parte de su existencia la pasa sentando plaza de soldado, cruza por diversos escenarios de la Guerra de los Treinta Años y se encuentra en los momentos de pleno enfrentamiento de batallas y otras acciones bélicas, no trata de sacar partido, falseando su participación. El siempre procura quedar al margen, librarse de peligro y, renunciando a las posibilidades que un fácil fingimiento en estos casos le hubiera abierto para ascender, renuncia a los méritos de guerra. Lo hace así no ya por hostilidad a la clase militar, a cuyos altos jerarcas presta acatamiento y hasta hemos de dar por supuesto que les profesa sincera admiración, sino por cobardía, que le lleva a la abstención en los conflictos de su tiempo; a su confesada neutralidad: «aquí fue donde di al diablo la guerra —alude al sitio de Arras, la participación en el cual hubiera podido explotar en otros términos— y adonde tuve por insensato al que tiene con qué pasar en la paz y viene a buscar picos pardos, y entre abismos de descomodidades anda solicitando su muerte» (78). Conoce, eso sí, y hay que tomarlo como motivo, en parte, de la relajación de su moral combativa, que la administración y gobierno del ejército anda muy mal y que cualquier soldado que, por no sufrir la codicia de su oficial, intente reclamar contra éste, «además de no avanzar, será malquisto y aborrecible» (79). Tampoco en el

---

(78) *La vida de Estebanillo González, hombre de buen humor,* ed. de Millé y Jiménez, en Clásicos Castellanos, Madrid, vol. II, p. 102.

(79) Vol. I, p. 224.

servicio de grandes señores se consiguen resultados más favorables: burlándose, por eso, de las pretensiones de elevación social por parte de los que entran a servir, nos refiere que en casa de un alto eclesiástico, después de algunas semanas le ascendieron a «barrendero menor de la escalera abajo», lo que le lleva a una consideración generalizada: «de esta suerte avanza quien sabe tan bien servir» (80).

En esto hay una predisposición de Estebanillo que contradice el tipo: ya antes, empleado en trabajos de pesca en la costa andaluza, se esforzaba lo menos posible y sisaba cuanto podía, viviendo entregado a satisfacer apetitos materiales —la comida y la bebida, sobre todo—, de manera que obrando así «echaba mi barriga al sol», y, lo que es bien revelador, «me reía de los puntos de honra y de los embelecos del pundonor (81), lo cual no está dicho —como otras palabras semejantes se pronuncian por Guzmán, Teresa, el Buscón, etcétera—, en venganza del cierre que se practica ante ellos, sino como declaración desenvuelta y jocosa de un hedonismo de pobre gente. Ya en otra ocasión, embarcado en navío que parte de Sicilia contra el turco, nos hace saber que no esperemos de él actitudes consabidas en busca de una ventajosa promoción: «ya que jamás me metí en ruidos ni fui nada ambicioso» (82). Se comprende que estamos ante el mismo personaje que más adelante nos confesará: «mi gusto es mi honra y ande yo caliente y ríase la gente» (83). Si en alguna ocasión siente ambiciones de trepar por falso camino, las aparta de sí (por ejemplo, al llegar a Viena en funciones de correo imperial y real, rechaza la tentación de ponerse un don, según tantos pícaros hacían, considerándola un mal pensamiento) (84). En algún momento confiesa: «yo no busco en este mundo pundonores, sino dinero en serena calma, sin sirtes ni bajíos» (85). En Milán, donde le vemos, de la misma forma que en otras partes, dándose buena vida, descansando y comiendo bien, repite una frase tradicional en la picaresca, bien significativa de la dura ironía con que en ella se condena a la sociedad; pero Estebanillo le añade una segunda parte que nos hace advertir seguidamente la transformación —o si se quiere la reducción— que ha sufrido el tipo. Yo, nos dice, «llegábame siempre a los buenos para ser uno dellos; acercábame a los ricos y huía de los pobres» (86). Si en seguir el esquema de repudio de la po-

(80) I, p. 118.
(81) I, p 203.
(82) I, p. 89.
(83) II, p. 34.
(84) II, p. 161.
(85) II, p. 131.
(86) II, p. 241.

breza coincide con toda la picaresca, en la falta de hostilidad hacia los ricos, más aún, en el más o menos sincero, pero bien patente reconocimiento del positivo valor de su función social, sin reservas, se aparta de aquélla: «no es poca grandeza en el siglo que corre que haya señores que den sin pedir y más en tiempo que estimaba yo más un real que ahora un doblón» (87). Estas últimas palabras nos dicen que Estebanillo ha llegado: al final de la narración se reconoce en próspero estado, según acabamos de ver, y seguramente ello se debería, aunque se omita la referencia, a sus ganancias en la casa de conversación y juego para cuya explotación en Nápoles le concedió autorización el Rey. Siempre respetuoso con ricos y poderosos, sin hiel ninguna contra los favorecidos por el privilegio, parece haber alcanzado lo que en su trayectoria perseguía.

Estebanillo, en medio de un mundo duro y amenazador, un mundo en franca guerra, consigue llegar a una vida cómoda y una situación desahogada, guardando un recuerdo risueño de los pasos que le han llevado hasta ese final. Su éxito ha sido la riqueza, el dinero —palabra que apenas hay página en la novela en la que no aparezca—, pero queda claro que, aunque sea un componente muy importante del afán picaresco de «medro», cuando no se une a los otros elementos que éste requiere no es bastante para dar la imagen de una vida picaresca. El proceso histórico-social que dio tan gran impulso a la novela y permitó a ésta elaborar el peculiar tipo de pícaro que en ella se refleja, parece agotado. Estebanillo, con todas sus supervivencias, anuncia otra imagen del cambio social.

Para terminar, recordemos que un incremento en los índices de movilidad social lanzó en los siglos XVI y XVII una corriente de vagabundos que se desplazan de ciudad en ciudad. El vagabundaje es el general fenómeno básico en las sociedades europeas de la época y especialmente en la española. En las imaginaciones de estos aventureros, la posibilidad, mucho más ilusoria que real, de mejorar de fortuna, disparó la pasión de medrar, y, sobre una situación en la que se habían roto los lazos de la moral establecida, suscitó modos de comportamiento anómicos y particularmente duros. La novela picaresca se encargó de recoger el testimonio de esta cruel falta de escrúpulos. El proceso resulta perfectamente coherente: el «desplazado» da lugar fácilmente al «desvinculado» o «desligado», y éste, en buen número de casos, se transforma en «desviado». Si para el que abandona su ámbito familiar, para el que rompe con la protección que en mayor o menor medida siempre puede encontrar en ese ám-

(87) II. p. 220.

bito y renuncia a los afectos que en su interior despierta, con otros muchos sacrificios que el emigrante sufre, no queda más satisfacción compensatoria que el éxito, resultará que lograr esa aspiración de medrar, saltando sobre lo que sea, vendrá a convertirse en su único objetivo. Por mucha que sea la distancia —distancia astronómica en grados— que media entre las condiciones del siglo XVII y las de hoy, las consecuencias negativas que señala en el hecho de la emigración, del desplazamiento, un informe de Franz Alexander nos es de sumo interés para comprender nuestro tema: en tal situación resaltan «la insinceridad en las relaciones humanas, la deslealtad en la competencia, la infidelidad, la desconsideración para todos los demás». «Así aparecen —sigue diciéndonos el informe de Alexander— el formidable fenómeno del medrador inmisericorde, obsesionado por la idea única del medro personal, caricatura del hombre que se hace a sí mismo, una amenaza para la civilización occidental, cuyos privilegios reduce al absurdo». Cita este informe R. Merton (88), para hablar de problemas del presente; pero ¿no es cierto que vemos recogidos en sus palabras los trazos que se entreven en Lazarillo, que se confirman y endurecen en Guzmán de Alfarache, en la pícara Justina, en Teresa de Manzanares, en el bachiller Trapaza, en Rufina (garduña de Sevilla), en Pablos de Segovia?

La novela picaresca no es un trasunto realista de su tiempo, como nos ha dicho Bataillon; pero es un testimonio de la crisis económica, social, moral, que iniciada probablemente por motivos financieros, principalmente a mediados del XVI, llega a ser tan grave que alcanza el último fondo humano de la sociedad, durante la fase en que se desenvuelve la cultura barroca.

JOSE ANTONIO MARAVALL

Universidad Complutense
Facultad de Ciencias Políticas y Sociología
MADRID

(88) R. K. Merton: *Teoría y estructura sociales* (trad. castellana), México, 1964, p. 187.

LA ALEGRIA DEL CAZADOR

Ya no se discute la posibilidad de entrar en la casa y encontrar en ella un animal grande y desconocido. En otros tiempos, en cambio, hubiera parecido un sueño o una posibilidad remota. Cada vez que uno abre la puerta, sobre todo de noche, se abre también la posibilidad de oír su respiración, antes de encender la luz, y de ver su forma correspondiente, después de encenderla.

Se dice que mucha gente fuerte logró dominar estas presencias, domesticarlas, matarlas o tolerarlas. Otros, los más débiles, no pudieron sobrevivir al espanto, y otros abandonaron sus casas y sus ciudades ante la simple presunción. Finalmente los incrédulos niegan todavía estos hechos porque a ellos nunca les pasó nada.

Estos animales tuvieron su edad de oro cuando sus existencias no eran presentidas por los hombres. Podían convivir con el dueño de casa, debidamente ocultos, y si eran prudentes pasaban desapercibidos. Gozaban de una confortable categoría de sueños o de fábulas en los libros de la antigua ciencia de las adivinaciones.

El gradual descubrimiento de estas bestias, que costó persecuciones y prisión a muchos sabios, sirvió más tarde para explicar conductas humanas, pasiones y crímenes.

Cuando yo entro a casa el animal está. Lo sé porque él produjo entre nosotros algunos hechos que de otra manera no tendrían interpretación. A pesar del miedo, que no he podido vencer en tantos años de búsqueda, no enciendo en seguida la luz. Mis ojos se han acostumbrado a la oscuridad y soy capaz de recorrer toda la casa sin equivocarme, destapando baúles, abriendo guardarropas, atisbando debajo de las camas. El también está habituado a esto y sin duda se desplaza durante mi recorrido. Enciendo la luz solamente cuando tengo presunciones más o menos ciertas de que el animal aparecerá enteramente, sorprendido en medio de la habitación o detrás de la puerta. Generalmente tengo un arma en la mano, lista para atacar antes de la reacción del otro. A veces, lamentablemente, por capri-

chos de la rutina, uno ha olvidado el arma, pero cree llevarla, y enciende la luz completamente indefenso. Me ha pasado muchas veces. Por más seguro que uno esté de algo, hay momentos en que pierde todos los atributos de la seguridad y la confianza, mejor dicho, ya han desaparecido cuando uno los busca inútilmente. (Tengo que ver esto, es una de las tareas urgentes que me he impuesto desde hace tiempo; lo tengo anotado en un montón de papeles quizá perdidos, pero que de todos modos me aseguran la certeza del propósito de llevar a cabo una investigación sobre esta falta de cuidado.)

Hace rato que estos animales se han dado cuenta del conocimiento previo que tenemos de ellos, de la razón humana que los sacó de las sombras. Por eso se ocultan, buscan rincones poco frecuentados, procurando, si son grandes, esconder patas y colmillos, y hasta contienen el resuello para no ser descubiertos en el interior de los muebles, detrás de los objetos o en los rincones oscuros de la casa.

Yo estudié zoología, procurando, a través del conocimiento de todas las formas conocidas, la percepción de las que se desconocen, de posiciones y actitudes vitales no cubiertas por las líneas evolutivas. Mis cuadernos de dibujo contienen millares de esas formas. Una de ellas, estoy seguro coincide con la del animal que tenemos metido en casa desde hace tanto tiempo.

El problema, para mí, no es ahora de percepción, sino puramente mecánico. Cada vez que entro ensayo un nuevo desplazamiento geométrico, rozamientos sesgantes, velocidades inteligentemente demoradas, en busca de su actitud. Su condición de ser apenas existente le da muchas ventajas en este juego, y consigue eludirme siempre. Pero hay indicios de que estas especies no son inmortales. Entonces tengo el tiempo de mi parte. Puedo percibir olores ocultos. No podrá ocultar su mal olor cuando muera.

Mi familia compartió mis temores durante mucho tiempo, sobre todo cuando los hijos eran pequeños. Crecidos, están capacitados para gritar o defenderse. Ahora nadie se preocupa aquí; se han olvidado de los antiguos temores, duermen confiados en la noche propicia. Yo cierro las puertas permanentemente, pero sucede que las puertas están siempre sin llave o entreabiertas, porque ellos no le dan importancia a este asunto. Ni siquiera temen que el animal venga de afuera, que viva afuera y venga sólo por las noches en busca de alimentos. Yo no creo que viva afuera, porque está en casa, pero no descarto la posibilidad de que salga y regrese según lo necesite.

Las otras noches estuve a punto de descubrirlo. El animal estaba en el cuarto de baño. Fue inútil que él abriera muy despacio la puerta

para entrar, porque mi oído me permite oír ruidos que para otros pasan desapercibidos. Caminé despacio hasta el lugar, sin encender luces. A pocos pasos de la puerta que lo ocultaba, su olor era perceptible. Olor de bestia del monte. Tomando por punto referencial ese olor, deduje y supe que tenía pelos gruesos y sucios, como los del chancho del monte, aunque su posible aspecto fuese más bien el de una especie de cabra deformada. Las pezuñas, que sin duda tenía, permitían suponer sus costumbres inmediatas; la cara, en cambio, era difícil de presentir por la gran cantidad de pelos desordenados que sin duda la cubrían. Respiraba, esto no podía evitarlo la bestia. Por el peso que se adivinaba sobre el piso, no estaba en la posición normal de un cuadrúpedo. Estaba erguido (o erguida), apoyando dos patas en la pared para adaptarse al poco espacio existente detrás de la puerta.

A todo esto lo deduje por el olor. A pesar de que una vez más no tenía las armas encima, empujé la puerta con violencia, dando un grito a la vez para que se confundiese con el que podía dar el animal. No estaba allí, pero sí su olor. Sin duda saltó, trepó por la pared para ganar la ventana, que está cerca del techo. (Otra de las cosas urgentes que debo hacer pronto es poner rejas en esa ventana.) Busqué con la lupa cualquier resto de pelos o rayaduras en las paredes y los pisos. No encontré nada.

¿Qué busca en casa? ¿Por qué me persigue? ¿Tengo yo algún rasgo común con él? No es comida lo que busca. Hemos hecho muchas pruebas. Nunca falta nada. Los residuos son cuidadosamente observados antes de dejarlos al descuido, y al día siguiente están intactos. Estoy seguro de una cosa: busca calor humano. El calor de nuestra existencia. Seguramente cuando todos dormimos se aproxima todo lo más que puede para recibir una parte del calor. No del calor físico (su piel es mucho más abrigada que nosotros): busca aproximaciones. Lo mucho que he meditado sobre su psicología, partiendo a veces de su forma posible, a veces de su olor, me permite suponer todo esto. De lo contrario no hubiera convivido tantos años con nosotros. Se hubiera ido. Hay algo en mí que lo atrae particularmente. Yo mismo he empezado a estudiar mi forma para descubrir en mí el rasgo que lo atrae.

Es muy posible que yo tenga algún rasgo común con él. A veces, cuando mastico algo, me muerdo las partes internas de la boca, como si tuviera dientes de más. Tengo las mejillas llagadas por dentro. Y cada vez que me muerdo me siento un monstruo que se devora

a sí mismo por pura torpeza, por confundir el acto histórico de comer con quién sabe qué costumbres ancestrales. Siento que no sé comer, igual que los animales, que en realidad no comen, en realidad viajan, son llevados, permanecen, se hunden, vacilan, huyen, retroceden, mueren y resucitan.

Cuando me afeito descubro en mí actitudes que no son de mi personalidad, sobre todo si finjo afeitarme, sin instrumento alguno, haciendo con la cara todos los movimientos que provoca el acto real de afeitarse. Por si esto fuera poco, abandono esa gimnasia y me quedo quieto mirándome escrupulosamente la cara inmóvil ante el espejo, y advierto actitudes que no son de mi naturaleza, apenas disimuladas por el mentón, las cejas, la distancia entre los ojos, la ubicación de la nariz. Es como si me mirara él. Esto, lejos de desalentarme, lejos de perderme en otras interpretaciones, me da más fuerzas para continuar al acecho. Significa que no somos tan extraños el uno para el otro, significa que algo de común tenemos, un vínculo muy lejano que justifica la búsqueda.

Volviendo a los motivos de su presencia en casa, no creo que se sustenten en la agresividad como fin, aunque haya motivos para estar seguro de que eventualmente pueda utilizarla como medio. La presunción de que salga y vuelva periódicamente permitiría pensar que uno de los factores de esta realidad es la costumbre, aunque antes de caer en la costumbre haya tenido motivos concretos para elegir mi casa como madriguera. Además, ¿qué sabemos de la naturaleza de los monstruos? Mucho tiempo se ha perdido en una aproximación lúdica a este aspecto de la realidad, descuidando su verdadera identidad. Y si en realidad estos animales buscan solamente el calor humano, la aproximación no necesariamente física, y además lo hacen por costumbre, quiere decir entonces que tienen inteligencia, una inteligencia que, acuciados por su condición de intrusos, pueden volver contra nosotros en cualquier momento.

De allí los riesgos de mi búsqueda, de mi acción, que no pasa desapercibida para su olfato agudísimo. El conoce cada uno de mis movimientos, y mientras pueda evitarlos con un simple desplazamiento no me atacará. Pero si éstos pueden volverse peligrosos para él a fuerza de perfectibilidad, entonces es seguro que en cualquier momento dará el zarpazo.

Por eso hay períodos en que no lo busco, en que lo dejo descansar para atenuar su posible violencia. Es cuando en casa se ponen contentos y piensan que he abandonado mis prácticas, cuando piensan que ya no hay peligro. Y es cuando más peligro hay. Lo hago

simplemente para equilibrar la ansiedad acumulada, para darle un respiro a la bestia y tenerlo yo al mismo tiempo. Pero estos períodos coinciden con su mayor actividad, es cuando se aproxima de noche a los lugares más próximos a nosotros, cuando, para él, se produce la comunicación plena.

Una de las dificultades grandes está en el desconocimiento de su forma; porque por más dibujos que haya hecho o haga, por más que trate de saber cómo es, su forma, no quiero engañarme, es desconocida todavía. Me digo que es un cuadrúpedo, pero ¿cómo lo sé? ¿Por qué es cuadrúpedo? Será porque desde hace años descarté la posibilidad de un insecto, debido a su olor evidente, a su inteligencia, al volumen que sé positivamente que tiene. Es un volumen considerable, a mitad de camino entre el de una cabra y un puma. Incluso ha crecido en tanto tiempo. Cuando él está en la casa y yo llego, se me eriza la piel. Un insecto no provoca esta reacción. Un animal grande, sí. Además alguna vez encontré pelos. Yo dije que eran de él, y en casa nadie pudo demostrar lo contrario, pese a la violencia con que se opusieron a mi afirmación. En el suelo a veces aparecen rayas, que si bien pueden reconocer orígenes diversos, incluyen entre ellos al monstruo. Cada vez que hicimos limpieza general apareció un indicio: olores, rayaduras en las paredes y en el piso, trapos amontonados como para dormir, parásitos. A pesar de lo sorpresivo de estas limpiezas, siempre hay un espacio de tiempo para él que le permite salir y esconderse.

Hace unos años, creo, después de una limpieza así, mi mujer (aunque nunca habla de esto porque dice que le da vergüenza) me preguntó si creía realmente en la existencia del monstruo. Yo no vacilé para responder, porque nunca vacilo cuando se trata de estas cosas, y le dije inmediatamente que no era un problema de creer o no creer, yo no creía nada, el animal simplemente estaba, y su condición de algo que está era independiente de cualquier creencia que uno pudiera tener sobre su existencia real. Ella dijo que así no podíamos vivir, y se fue a otra pieza, creo que a llorar, no esperó mi respuesta, una respuesta que, por otra parte, no hubiera llegado nunca porque no estaba en mí, porque sencillamente no comprendí sus palabras. Ya sé que así no se puede vivir; pero por lo menos hago lo posible.

Ultimamente hay poca comunicación entre los miembros de esta familia que constituimos. Me excluyen. A veces están hablando tranquilamente, y cuando llego yo cambian de tema, no porque estén hablando mal de mí, cambian de tema porque no me consideran apto

para sus conversaciones. Aunque esto pueda molestarme un poco, no puedo prestarles toda la atención que merecen ni reaccionar de acuerdo con mis sentimientos, porque estoy siempre muy ocupado en mis asuntos, mejor dicho, en este asunto del animal que algún día resolveré para bien de todos.

Ellos me piden pruebas. Precisamente esta necia actitud de pedir pruebas es lo que les impide presentir la existencia de esa cosa. Yo no puedo darlas. En este sentido, estoy tan desvalido como el animal. Por eso me limito a una acción, a una actitud definida. Para colmo, las pocas veces que hago referencias al asunto, todos callan, no me responden, ni siquiera me miran a la cara; bajan los ojos como avergonzados o entristecidos o temerosos. Ni siquiera el saber que mi lucha es por el bien de todos provoca en ellos un sentimiento de comprensión. Son indiferentes, van a las fiestas, dejan la casa sola, proyectan vacaciones, hablan de los estúpidos sucesos de la vida cotidiana, de las noticias intrascendentes que salen en los diarios. De él, nada. Nunca.

Sé que en el fondo me quieren y que este asunto no ha vulnerado sustancialmente las relaciones con mi mujer y mis hijos. Durante los períodos en que me callo y me quedo quieto para aplacar las posibles iras del habitante, ellos me hablan, me cuentan sus cosas, me dicen cómo van en el colegio, cómo anda todo por ahí. Y esto bastaría para convertirme en el simple hombre satisfecho si no fuera por esa presencia oculta entre nosotros.

A veces me siento fatigado. Los años pasan y este asunto continúa sin variantes. Pero hay una esperanza: el animal envejece y se pone cada día más torpe. Sus movimientos ya no son aptos para sus designios. Esta inevitable alteración física puede resultar definitivamente útil para mí. Una noche cualquiera no podrá desplazarse con la rapidez de siempre cuando sienta que abro la puerta de calle. Entonces se quedará parado en medio de la habitación, indefenso, esperando el sacrificio o la conmiseración, cuando yo encienda la luz. Cerrará los ojos para no verme y esperará cualquier cosa, cansado de todo. Si es horrible, tratará de disimular su aspecto de algún modo, el temblor del miedo restará grandeza a su ferocidad. Si no lo es, abrirá en vano una boca llena de colmillos gastados y ya inútiles que no podrán atemorizar a nadie. Cerrará los ojos y estirará el cuello hacia el filo del cuchillo.

Pero no sé si lo mataré. Por otra parte, nunca fue ése mi propósito. Cuando lo vea, habré descubierto la parte más importante de

su naturaleza, o sea que tendré la certeza total de su existencia. Estiraré las manos como para tocarlo, para estar seguro de su calor y de su respiración. Acercaré poco a poco mis dedos hacia el ámbito de su cabeza, los iré estirando poco a poco para tocarlo, y entonces, me parece, lloraré de alegría.

DANIEL MOYANO

Ronda de Segovia, 2
MADRID

CRUZ DE TODOS LOS HOMBRES

CAMPO CASTELLANO

Si estuvieras aquí, conmigo, hermano,
y tocases la piel de estos orígenes
en el fondo de las profundidades,
verías la esterilidad más fértil.
Arida la tierra, pero generosa
como la vida nuestra sin sentido:
vale la pena tener
clavados los sentidos en ella y para ella.
Aquí las cosas son cosas distintas.
Aquí los hombres sí son hombres.
Yo, aquí, me siento renacer.

Escucha conmigo, hermano,
este aire que viene
con mensajes de aves invisibles.
Y no por bosques,
sino por horizontes siempre cóncavos;
y no por la oscuridad,
sino por entre claridad de unos colores
que vuelan con los pájaros
más allá del alcance de la vista:
igual que fue nuestra niñez,
que la tenemos y no la poseemos
porque es color fugaz
en el tiempo que vuela.

Así es este campo castellano,
hermano mío.
                    Tierra de viaje,
colores en los pájaros

y algo redondo que te condiciona
a retornar a lo fugaz de la niñez
y a escribir versos
con todos los sentidos,
que quedarán sembrados
en el árido campo de Castilla.
Mientras fustiga el vuelo de aquel tiempo
y los colores
que fueron la niñez
en ti y en mí.

En nosotros
y en este campo
castellano.

ARCO IRIS

Cuenca, ciudad de todos los huérfanos.
Tu cielo es del color del funeral
en el atardecer.
Tus guijarros son lágrimas de estrellas
en los balcones de las casas.

Cuenca, ciudad de mi amor viejo:
te amo y te temo.
Temo cosechar esas estrellas.
¿Quién soltó la tristeza y el fuego,
la brida de los recuerdos?
¿Quién grabó en tu horizonte un arco iris?

Entre un poema y las palabras
hay un hilo tamaño de alegria,
un sabor de lágrimas de espigas.
Y yo no quiero llorar.
Haré un collar del alfabeto
con un arco iris.
—Conté tus guijarros
y encontré veinticinco años—
Del alfabeto haré un collar
y un arco iris.
Te daré el collar de las palomas,
el collar del tiempo.

Di, cautivo de piedras y de años,
cautivo de aldeas y ciudades,
¿toda tierra es amada?,
¿todo lugar es patria?

Cuenca,
por amor a Palestina
amo a todos los ojos.
Por el prado de Ibn Amer
bendigo los prados todos y las fuentes.
Yo soy un poeta.
Nada ni nadie emigra,
la tierra es la que emigra.
Toda tierra es amada
y todo lugar es Safad.

LLEGAR A CASA

Ven, Salamanca, y dime
cuanto tiempo tarda el Tiempo
en girar en torno a tu Plaza Mayor.
Te vi grande, pequeña al mismo tiempo,
y me pregunté:
¿Cuántos años sostienes en tus piedras?
¿Acaso los siglos son tus álamos?
¿Por qué dejaste de caminar entre mis ojos?
Hazme parte de ti,
y te hablaré de mis silencios
y de tus secretos.
—Ayer contemplé dos campesinos fundidos en [abrazos
y sollozos. Era una despedida en tu estación.
Y, allí, una nube cargada de las lágrimas
me cercenó la vista—
Ay de mis hijos
que me he dejado en ti,
rehenes de mi vuelta.
Ay de mi tierra,
que se ha quedado
sin manos y sin pies.

—Y paseando ahora
tus callejas,
oigo a mi madre reclamando:
ven, hijo mío; ya es otoño—

Ay de tu otoño, Salamanca.
Qué amarillo es todo en ti y en mí.
Y, en ti, qué hermoso es reposarse
y no volar.
Tu adiós es dar la bienvenida.
Y tu saludo, Salamanca,
es abrir tus ventanas y tus plazas.
¡Oh, madre mía, Salamanca!
Soy tu hijo que vuelve del sudor
y del llanto.
Abreme tu gran puerta
y dame de tu pan
y de tu tiempo. Y de tu sal. De mi regazo tuyo.

AL-ANDALUS

Andalucía de mi alma,
¿por qué estás quieta?
Ya no oigo tu profunda voz
ni veo tus danzas de fuego y de agua
ni esa figura tuya de orgullo y sencillez
que desafía al olvido
y hace burla del dolor.
¡Qué pena verte con tu pena quieta!
¡Ay de mi Andalucía, que se ha puesto
a recordar!

DESDE OTRA ORILLA

Cuántos mares navegué
hasta llegar a tu puerto, Burriana.
Vengo desde otra orilla
que se ha hundido
en el odio de la historia
tan mal interpretada.

Vengo desde una tierra en llamas
que era de todos,
pero ya es de nadie.
Sus rocas se volvieron como lanzas en mi pecho.
¡Ay de mi pecho, en el que caben todas las rocas,
pero, también todas las lanzas!
seda son hoy tus rocas
y tu puerto, labios que me dan refugio
en una mujer
a la que he visto desde mi dolor.
Y lo ha hecho espuma.
La he abrazado desde mi orfandad,
y ya soy padre.
Padre de dos niños
y de todos los niños,
que tienen, igual que tú,
los ojos limpios del pasado y del presente
que yo portaba de la orilla otra.

MEDINA AZAHRA

Cuánto desearía leer aquí tu nombre,
pero no puedo descifrar las letras.
Los trozos sangrantes de tus vidrios
me hieren la vista
y estos pedazos de tu cuerpo maltratado
me llenan de vergüenza.

Al árabe le ciega la luz.
La noche es más humana.

CONTEMPLANDO LAS TORRES

Estas torres que te comunican
con el cielo, Castilla,
me elevan hoy contigo
hacia la otra dimensión.
Porque qué es la dimensión
sino estas raíces tuyas en la tierra
y en la historia.

Voy contemplando en ti estos senos
que dan de mamar a las estrellas,
esas a las que en tu regazo hoy recoges.

—Fundirme en ti es mi ser
y sentirme embrión en tus
[entrañas es mi estar—

Dame el calor de tu pecho
y el cariño de la tierra, madre.
Tengo frío, Castilla. Aquí, en tu noche
nostálgica,
dame algo de esa savia
que tienes en las torres y en los altos cipreses,
porque tengo sed
y quiero morir en ti
un instante,
una eternidad.

LIMOSNA

Dale limosna, mujer,
que no hay en la vida nada
como la pena de ser
ciego en Granada.

(F. A. DE ICAZA.)

Dame, Granada, las cuerdas de la luna.
Dame tu nieve.
Mi corazón está en ti.
Tu corazón es piedra.
Y, en ti que es triste ser ciego,
qué triste es verte.

Mis noches se tienden al umbral de tu puerta.
Mi sangre roja es el ladrillo de tus patios.
Yo soy el desterrado de tus jardines.
Vine a ti damasceno de dolor,
nazareno por la herida.
Con la misma voz de tu poeta.
Vine a darte mi boca
y mi sangre.

Dame, Granada, tu nieve
y las cuerdas de la luna.
¡Ay qué triste ser ciego en ti,
qué triste verte!
¡Ay, si tu fueras mi corazón!
¡Ay, si yo fuera piedra!

DESNUDEZ

Desde que desnudé la muerte
de sus espejos de tres rostros, de su legendaria dimensión
y del ritual de los idólatras,
perdió para mí su forma de ataúdes, el colorido de azafrán.
Perdió el olor del miedo y aquellos laberintos de las tumbas,
los amuletos del incienso.
Perdióse su sabor de secarral,
el vestido astuto de la sierpe.
Y, desde que la muerte estuvo nuda,
ya no he vuelto a contemplar la Babel mesopotámica
ni las reconvenciones de los mandamientos.
Por eso ya no se apagan nunca mis dos ojos
y mi lengua es como mil torres y mil lenguas.

—Antes de que te maten, lucha—

Desde que desnudé la muerte
ya no oigo en el valle del Jordán el terror de Jericó
ni las eternas fábulas.
Por eso ya mis piernas hoy no tiemblan.
Y mi mano es un viento. Y Palestina, mi caballo.

—Antes de ser crucificado, sé como el Cristo—

Desde que desnudé la muerte
no creo en el secreto profundo de las destrucciones.
Y no temo a la muerte desde que vi el desnudo.

—Cuando desaparezca de este mundo, no seré—

CRUZ DE TODOS LOS HOMBRES

«Tu cruz, ay, Nazareno,
desangra heridas de flauta.
Mi garganta es un erizo de alfileres;
mis manos, llamas de fuego.»

Y aún sigo, como Tú, viviendo.

Yo crucé un puente de clavos
desde Belén, por hallarte;
tu muerte es mi muerte;
tu sangre, mi sangre.
Y aún sigo, como Tú, viviendo.

Recorrí el Calvario,
sufrí en mi cuerpo tu pasión.
Y allí donde mi rostro vuelvo
mil Judas gritan: «¡Crucificad al árabe!».
Y aún sigo, como Tú, viviendo.

Mi sol es perseguido por mil víboras
escupiendo por el aire
sus ráfagas de veneno
Y aún sigo, como Tú, viviendo.

En el madero de la muerte
te encuentro cada día.
Y aún sigo, como Tú, viviendo.
Las heridas de tu cuerpo
—mi cuerpo—
son como ramas de trenza
que gotean lágrimas en las mejillas de tu madre
—mi madre—.
Son como espigas de trigo
en las laderas de Galilea.
Son racimos de uva bautizados con sangre
bajo los rayos del sol de mediodía.

Como si transitar el Calvario
desde la muerte a la vida
fuera un breve instante,
aún sigo, como Tú, viviendo.

Palestina es una espada
que se hunde en mis entrañas
como dulce levadura.
Tu cruz es la vaina de esa espada
que chorrea un mar de sangre
purpúrea, roja.
Y aún sigo, como Tú, viviendo.

Palestina es un olivo entre dos mares:
mar de muerte y de azafrán,
mar de azucenas y azahares.
Yo haré de su sangre pan y vino,
y aceite.
Y, también, armas.
Con su luz encenderé yo un fuego
al que arrojaré todo el oro de los ídolos.

Palestina renacerá del gran dolor del parto.
¡Oh, Palestina, dolor de tantos pueblos,
cruz de todos los hombres!

EL BARRO DEL POETA

Pensar es soñar.
Soñar en algo por nacer,
en algo que ha dejado de existir,
y darle a todo forma nueva.

En el barro que amasan
los poetas, la muerte jamás tendrá cabida.
—El mar rechaza al muerto—.

Ya he dicho yo.
Decidme qué vida tiene vuestro barro
y qué lógica tiene vuestro pensamiento.
¿El pensar en la Nada?

LA ARENGA

Estas hojas amarillas que te caen
sobre el rostro, tu pecho y tus dos pies
en este otoño tan temprano,
están mojadas de vinagre,
pintadas de azafrán,
saben a hiel,
murmuran abandono
y huelen a la muerte.

¡Sigue tú en pie!

No has de ver cómo te caen
las hojas arrogantes de lo alto
hasta que te goteen
las verticalidades de los versos
en tu mirar horizontal
de caminante.

¡No inclines tu cabeza
ni siquiera a la muerte!

Y ES HOY

Decíamos ayer...
(Fray LUIS DE LEON.)

El girasol ama. Y es fiel
y no es esclavo de ninguno,
ni siquiera del sol.

«Y decíamos ayer...»

La flor pierde fragancia
cada instante,
como el sol pierde calor
cada día,
pero sigue siendo el astro
como la flor que se entrega
y no se tiene miedo a que se agoste.

«Y decíamos ayer...»

El hombre es libre.
Por ser mortal-eterno como el sol,
el girasol y la florecilla.
Y es hoy
—decíamos ayer—,
y así será.

MARZAT PARA LA MUERTE DE MI ABUELA

Abuela mía, me acuerdo de cuando me llevabas a tu huerto.
Ibas cargada y volvías cargada.
Yo te miraba sin comprender aún
qué significado para ti tenía el olivar
y por qué te producía tanto enfado
la mala hierba que crecía junto al trigo.
No conocía entonces el lenguaje de tu cantar:

«Han plantado estos olivos
para que comamos,
y estamos plantando estos olivos
para que coman.
Han sembrado, y ya estamos comiendo.
Y sembramos y, pronto, comerán».

Abuela mía, no entendía por qué, a tu edad,
cavaste una tumba a la sombra del almendro,
un hoyo que me asustaba.
Y es que no sabía aún qué era el morir,
o lo sabía, pero deseaba que no murieses nunca.
Además, pensaba contigo desposarme
cuando yo fuera mayor,
para vivir contigo en aquel huerto
y para poder dormir contigo en esa cama tuya
y que así me contaras cuentos interminables
sobre el lobo que come las ovejas
o el dragón que se traga las palomas.

Y ahora, me dicen que te has muerto en el exilio,
sin una tumba tuya cavada para ti
y abierta por tus manos
bajo aquel almendro grande
de tan poblada sombra,
sin celebrar nuestros queridos desposorios,
sin las flores que pensaba regalarte
para nuestra boda.
Aquellas que iba recogiendo y bien juntando
en un ramo gigante.

¿Te acuerdas, abuelita; di, te acuerdas?
Yo te preguntaba:
«¿Te gusta la alhucema; estos claveles, qué parecen?»
Las mariposas son ya diez...
Pero no he podido ofrecértelas,
ni siquiera para el momento de tu muerte.

Perdona, abuela mía.
Una mañana llegaré a llevártelas
al sitio de tu tumba, allí en el pueblo nuestro,
bajo el almendro de poblada sombra.
Puedes estar segura que habrás de recibirlas,
de que me casaré también contigo.
Te lo prometo, no te rías.
Lo juro por todos los olivos de tu huerto.
Lo juro por todas las flores que allí se me quedaron.
Lo juro por tu tumba, el almendro y la sombra.
Lo juro por la piedra, a la que estoy haciendo ahora llorar.

Abuela, ¿quién habrá de esconderme ya en su pecho
cuando el lobo aúlle?
¿Quién me va a contar los cuentos
del príncipe y su amada?
¿Quién va a acudir a despertarme
cuando el sueño sin luz me atemorice?

—«Mi hijo ya se ha hecho hombre.
Muy pronto montará un caballo blanco
y llevará en sus brazos una morena novia,
e irá a la plaza a cazar gacelas
y al monte a cazar lobos.»—

Oh abuela, me dicen que te has muerto pero no puedo creerlo.
Porque tú y yo estamos citados todavía.
Y allí, en la sombra del almendro de la huerta tuya,
nunca morirá tu rostro, grabado en el recinto de tu huerto
que es mi tierra.
Ven, abuela mía, a cantarme aquel Mauwal:

> *«Safad era una estrella.*
> *Bajó a la tierra a visitarla un dia*
> *y se enamoró del monte Canaan*
> *y no quiso abandonarlo.»*

Entre dos exilios, ayer,
hemos quedado,
y el mar estaba entre nosotros;
éste es el tercero:
el cielo entre nosotros.

MAHMUD SOBH

Dulcinea, 61, 5.º A
MADRID-20

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

FRANCISCO LOPEZ ESTRADA: *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, tomo I, Madrid, 1974, Ed. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 575 pp.

Desde que en 1943 el profesor López Estrada inició sus estudios sobre la literatura pastoril española, ha venido publicando una serie de trabajos que son ya imprescindibles para el conocimiento del tema. Podemos citar, entre otros, el estudio de la *Galatea* (1) cervantina, la edición de la *Diana* (2) de Montemayor, el análisis de *Ausencia y soledad de amor* (3), del *Inventario* de Antonio de Villegas... y una larga relación de artículos, reseñas críticas, ponencias de congresos, etc., que convierten al autor en un señalado especialista en el género pastoril, dentro del amplio campo de la literatura idealista española del Siglo de Oro. Este libro que ahora publica la editorial Gredos se sitúa en esa misma línea investigadora del profesor López Estrada y viene a culminar, por el momento, una andadura crítica de más de treinta años. Después de tan dilatada dedicación al tema, el autor está en inmejorables condiciones para ofrecernos una completa y sólida visión del género pastoril en España, proyecto que ha de realizarse a lo largo de los tres volúmenes de que constará la obra completa y del que este primer tomo que comentamos ahora es buena muestra. El interés de un libro como éste no radica sólo en la mayor o menor novedad de sus aportaciones parciales (muchas de las cuales conocíamos ya por trabajos anteriores) para el conocimiento del bucolismo literario español, sino más bien en lo que tiene de compendio y ordenación de tanto material disperso como el autor ha tenido que manejar a lo largo de todos estos años de dedicación al tema. El libro es, pues, el resultado de una larga y meditada reflexión, en la que el tiempo ha jugado como factor positivo para revisar o matizar

(1) *La Galatea de Cervantes. Estudio crítico*. La Laguna, 1948.

(2) *Los siete libros de la Diana*, ed. y prólogo de F. López Estrada, Madrid, 1946.

(3) «Estudio y texto de la narración pastoril "Ausencia y soledad de amor", del *Inventario* de Villegas», *Boletín de la Real Academia Española*, XXIV, 1949, pp. 99-133.

juicios, contrastar opiniones, y poner en acción una variedad de perspectivas que enriquecen considerablemente el conocimiento que hasta el momento teníamos del género pastoril en España. Por ser una obra de conjunto y de recopilación, «fruto maduro —en frase del autor— de este trabajo desperdigado a lo largo de años» (4), este estudio da cuerpo y unidad a toda esa labor dispersa y ofrece por primera vez en la crítica española una visión prácticamente exhaustiva del problema dentro de los límites que se ha trazado el propio autor.

Y esos límites hemos de aclararlos desde el principio: se trata, no del estudio de la literatura pastoril en todas sus formas y variedades, sino de los llamados, en expresión del autor, *libros de pastores.* Los *libros de pastores* representan sólo una de las modalidades de la literatura pastoril: la que en España adquiere entidad y personalidad propia a partir de la *Diana* de Montemayor. La elección del término *libro de pastores* (en sustitución del más impreciso y hasta equívoco de *novela pastoril)* presupone encararse ya de entrada con el problema de catalogación y encaje de esta modalidad dentro de la tradición pastoril y, por consiguiente, con el de los géneros literarios, cuestión siempre espinosa y necesariamente polémica que el autor, sin embargo, ha afrontado en las primeras páginas del libro como una exigencia inexcusable de clarificación y de orden. (Con toda razón, López Estrada señala que en los últimos años estamos asistiendo a una revalorización del concepto de género literario, especialmente en su aplicación a la literatura española del Siglo de Oro, y a una nueva legitimación del mismo que procede de la crítica estructuralista.)

Las reflexiones del autor sobre el problema, apoyadas en testimonios críticos recientes, le llevan a un concepto amplio y flexible del género literario, que podemos resumir de este modo: 1) El género como una entidad no apriorística, no como el molde o presupuesto teórico, que suscitó las críticas croceanas, sino como «ramas que se forman [en el desarrollo histórico de las literaturas] mediante una determinada coincidencia de «elementos» poéticos, organizados según una cohesión cuya ley interna o de estructura conviene establecer» (5). 2) El género como entidad no incompatible con la singularidad de la obra, que es «un ente de creación del poeta» (6). 3) El género como concepto que admite una gradación de significados que hay que precisar a lo largo de la historia. En este sentido, caben dos realidades dentro del género: una general (que en el caso del género pastoril estaría integrada por todas aquellas obras que incluyen el

(4) Página 9.
(5) Página 16.
(6) Idem.

pastor como intuición poética fundamental) y otra particular (las modalidades o *especies de género,* una de las cuales es la de los *libros de pastores).*

Situar los libros de pastores en unas coordenadas genéricas era, según hemos dicho antes, una exigencia para cimentar metodológicamente un trabajo de la amplitud y envergadura del que aquí reseñamos. Y es asimismo una prueba evidente de actualización crítica de la cuestión, cometido que López Estrada lleva a cabo con el cuidado y el rigor que son ya habituales en sus trabajos. Otra muestra de esta puesta al día es la sustanciosa reseña que hace de las interpretaciones y valoraciones críticas que se han vertido sobre el género pastoril desde el siglo XVIII hasta nuestros días. El interés de esta reseña (pp. 23-56) es grande, incluso para quienes se acercan al género sin ninguna pretensión técnica o erudita. Si bien quedan ya lejos las conocidas simplificaciones que del mismo se han hecho durante el siglo XIX y principios del XX, etiquetándolo de género falso, convencional o peyorativamente «idealista», resulta clarificador constatar cómo en los últimos años la literatura pastoril, que tan extraordinario peso específico tuvo en la obra de los grandes autores del Siglo de Oro, viene siendo interpretada y valorada no sólo como expresión literaria propia (Riley), sino en su importante dimensión cultural y humana (Américo Castro, Bataillon, Avalle-Arce...), social (Noël Salomon), etc., lo que «muestra que la conciencia del género literario pastoril no pertenece sólo a la historia de la literatura; la situación del mundo moderno favorece el examen y la meditación de las viejas concepciones pastoriles en una sociedad como la actual, que puede destruir bien pronto la armonía de la naturaleza y en la que el artificio humano aleja cada vez más al hombre de ella; los oficios sencillos y elementales vuelven a ser un sueño para quien empeña la libertad por convertirse en un engranaje en la máquina de una humanidad que tritura la obra del espíritu; y la conciencia del hombre que siempre supuso el género literario pastoril, se desvanece detrás de la opresión de los medios mecánicos de relación auditiva y visual» (7). Recomendamos, pues, al lector este magnífico resumen bibliográfico, lleno de precisiones personales y de matizaciones del propio López Estrada, que actualiza rigurosamente el estado crítico del problema y ofrece perspectivas nuevas en el enfoque de una literatura como es la pastoril, tantas veces tratada con ligereza.

Una vez aclaradas estas cuestiones de orden previo, el autor afronta el tema central de este primer volumen de la obra: la descripción y estudio de los fundamentos del género pastoril en la tradición li-

(7) Páginas 53-54.

teraria europea, y los precedentes más inmediatos de los *libros de pastores*. Todo ello a manera de introducción general u «órbita previa» en la que enmarcar el estudio particular de la *Diana,* que se anuncia como objetivo del segundo volumen. Se trata de llegar a la *Diana* con una perspectiva histórica, desbrozando el largo camino recorrido por el género pastoril desde sus orígenes grecolatinos hasta la aparición de la obra de Montemayor (¿1559?). Emplea aquí el autor el concepto de género en su acepción más general que señalábamos antes: es decir, englobando a todas aquellas obras que se articulan en torno a la figura del pastor como ente literario. Y, naturalmente, consideradas no en sí mismas, sino en cuanto «participan en la formación del grupo fundamental de los libros de pastores y como fronteras del mismo» (8). Este estudio ocupa seis capítulos del libro (del II al VII) y puede desglosarse en los puntos siguientes: 1) El género en la tradición clásica (panorama histórico que se abre con la consideración del bucolismo grecolatino y se clausura con la *Arcadia* de Sannazaro, después de recoger toda la tradición pastoril medieval). 2) La línea de la tradición cristiana (consideración literaria del pastor en la tradición bíblico-cristiana, con una dimensión religiosa que no se halla en el pastor de la gentilidad clásica, si bien ambas líneas pueden darse conjuntamente en un mismo autor). 3) Los precedentes de los libros de pastores en otras especies o modalidades peculiares del género pastoril, unas más distantes de los libros de pastores (como la pastoril dramática o los tratados cortesanos de amor), y otros más próximos, pues adoptan ya la forma de relato de ficción (libros caballerescos, sentimentales y de aventuras). Finalmente, algunos que se hallan «en las inmediaciones del género», como *Ausencia y soledad de amor,* de Antonio de Villegas, y *Menina e moça,* de Bernardim Ribeiro.

Un repaso detenido al esquema que acabamos de esbozar bastará para hacerse idea del ingente número de cuestiones, autores, obras, datos y referencias crítico-bibliográficos que es preciso poner en juego para perfilar con rigor un panorama histórico de esta naturaleza. Hemos de resaltar el valor no simplemente descriptivo, sino crítico, de este panorama, ya que se trata de una nueva reflexión, muy documentada, sobre puntos muy diversos, muchos de ellos pertenecientes a ámbitos literarios no españoles (literatura grecolatina, francesa, italiana...). El autor se mueve también por estos dominios con la soltura que le da su amplio conocimiento de toda la tradición bucólica occidental, probado en varias publicaciones anteriores. Ello le permite llevar a cabo una labor que es tanto de síntesis como de puesta

(8) Página 22.

al día del estado crítico de las cuestiones, terciando muy oportunamente en las diferentes controversias críticas suscitadas, dando sus *propias interpretaciones y precisando puntos oscuros o desautorizando* simplificaciones y lugares comunes entronizados al correr del tiempo. Y así nos ofrece el que hay que considerar, sin la menor duda, como el más acabado y pormenorizado resumen de la evolución histórica del género bucólico en Occidente en lo que respecta a su incidencia sobre la literatura española y sobre nuestros libros de pastores en particular.

Ante la imposibilidad de recoger cumplidamente en los límites de esta reseña las sucesivas etapas de este panorama histórico, señalaremos sólo aquellos puntos o aspectos que puedan ser de más interés desde el punto de vista del estado crítico de las cuestiones, y que signifiquen aportaciones más novedosas del autor.

En el capítulo dedicado a la línea de la pastoril antigua (9) resalta el detenido análisis de las *Bucólicas*, de Virgilio, vistas no sólo como el más poderoso estímulo del ideal bucólico durante toda la Edad Media, sino también como un riquísimo repertorio de piezas y elementos pastoriles que surtieron de material al género a lo largo de varios siglos, y muy especialmente a la poesía humanística del Renacimiento. También se extraen importantes consecuencias de la descripción que hace el autor del «cuadro del comportamiento amoroso» de Ovidio, así como del significado de la poesía pastoril en lengua vulgar (pastorelas y serranillas medievales) como preludio de la exaltación renacentista de la naturaleza.

Uno de los aspectos más ampliamente tratados en el libro, y, sin duda, uno de los menos conocidos y estudiados hasta el momento, es el de la dimensión religiosa, espiritual, del género pastoril, en una línea que, apartándose de los orígenes gentiles grecolatinos, se apoya en las fuentes bíblicas. Esta nueva vía ayuda a explicar en gran parte las razones de la fortuna y esplendor de los libros de pastores en la sociedad española del Siglo de Oro y las prevenciones que éstos suscitaron entre los moralistas. No olvidemos su contenido platonizante y el riesgo de incitación a los excesos contemplativos —fuentes del iluminismo— que la lectura de estos libros provocaba. Considerado desde esta perspectiva, el género pastoril ofrece dimensiones e implicaciones nuevas que aquí se analizan puntualmente: el pastor y la vida contemplativa; la desviación alegorizante de las églogas antiguas; el valor de enseñanza y moralización de las obras pas-

---

(9) López Estrada ha tratado también con anterioridad el campo de la pastoril grecolatina en «Los temas de la pastoril antigua», *Anales de la Universidad Hispalense*, XXVII, 1967, pp. 131-182.

toriles; el acercamiento, en el campo de la expresión, entre lo pastoril y lo religioso, etc. En estos campos las aportaciones del profesor López Estrada son numerosas, algunas de ellas anticipadas en publicaciones anteriores, tales como el estudio sobre el *Deseoso* (10), libro de espiritualidad que adoptó el módulo pastoril. Es importante reseñar el gran significado de esta «pastoril a lo divino», de esta proyección espiritual de un género, hecho que patentiza una vez más esa mezcla de religión y profanidad tan característica de nuestra literatura del Siglo de Oro. Por este cauce lo pastoril se revela también como un género crucial para entender la vida religiosa y las tensiones ideológicas y espirituales del momento (neoplatonismo, erasmismo, etc.). Y en él aparecen involucrados escritores de primera fila (fray Luis de León y San Juan de la Cruz, entre otros, por no citar todavía a los que más tarde afrontaron el género en prosa). En estos dos autores, y especialmente en el primero, se percibe muy bien esta «comunidad de expresión entre lo pastoril y lo religioso» de que nos habla el profesor López Estrada (11). Sus propias conclusiones resumen muy claramente esa interrelación: «... de una manera u otra, en el siglo XVI el conocimiento del favor general de la literatura pastoril sirvió para que los escritores religiosos se valiesen de esta expresión comprometida a un tiempo en lo humano y en lo divino. Cabe pensar que no pudiera llegarse muy lejos en cuanto a las combinaciones posibles que resultan de este orden de comunicación literaria, pero los efectos logrados fueron muy notables y suficientes como para señalarlos en ambos dominios. El gusto de Arias Montano, Luis de León y Juan de la Cruz autorizó con su maestría el uso de la expresión pastoril en el dominio religioso. Por la otra parte, el gran número de ediciones de libros pastoriles que encabeza la *Diana* asegura que la expresión del género triunfó entre un público al que este proceso de espiritualización del amor resultó un asunto que le apetecía encontrar en los argumentos de ficción. Hubo, pues, una relación interior y en grado latente, a pesar del aparente rechazo que la Iglesia mostraba por estos libros pastoriles» (12).

Se presta gran atención en el libro al estudio de la pastoril dramática (capítulo IV), con una muy ajustada valoración de la obra de Juan del Encina, entendida en su complejidad integradora de elementos medievales e italianos y vista como un ejemplo de esa transición «lenta y matizada» del Medioevo al Renacimiento que se dio en España. Y así su paráfrasis de las *Bucólicas*, de Virgilio, no es, en opi-

(10) Véase su libro *Notas sobre la espiritualidad española en los Siglos de Oro*, Sevilla, 1972.

(11) Página 181.

(12) Páginas 195-196.

nión de López Estrada, signo de arcaísmo, pues su lenguaje rústico y sus formas métricas cancioneriles, contrarias a la elegancia exigida por el género, pasarán más tarde a la *Diana* y pervivirán en los libros de pastores españoles que le siguen (13). Lo pastoril dramático se revela como una conjunción entre lo cortesano y lo rústico, tal como aparece en las églogas de Pedro Manuel de Urrea. Estos elementos pastoriles, algunos de procedencia italiana, se insertan en los libros españoles: en la famosa *Cuestión de amor*, en la *Selva de aventuras* (1565), en la literatura dialogada (*Coloquios satíricos*, de Torquemada), etc. A veces lo pastoril tiene entidad propia, como sucede en las *Farsas pastoriles*, de Fernán López de Yanguas, del Bachiller de la Pradilla, de Juan de París... Lo importante para el propósito general del libro es el hecho de que la égloga dramática llega a su madurez en los años en que se gesta la *Diana*, que de esta manera comienza a revelársenos ya como el resultado maduro de un largo proceso a través del cual lo pastoril, bajo formas diversas, ha venido teniendo un importante cultivo.

El análisis de los precedentes pastoriles en la poesía (capítulo V) ofrece, además del interés literario, implicaciones sociales y hasta económicas que el autor del libro recoge con el propósito de iluminar el problema hasta donde sea posible. Es evidente que lo pastoril posee una dimensión humana y vital, puesto que en la época se siente también como una experiencia habitual en la vida de la nación; lo pastoril, con su léxico peculiar, «estaba implicado en el orden económico y social del tiempo [hay que pensar en la importancia de una institución como era la Mesta], y lo mismo servía para expresar la tradición poética antigua y moderna, popular y culta, en las obras pastoriles, que para designar las realidades humanas de la vida económica» (14). La presencia de lo pastoril en la creación artística del pueblo (cantos de pastores, villancicos, serranas...) pide la consideración de este importante filón bucólico, muy presente en nuestro Romancero. En el terreno de la poesía culta, lo pastoril se asocia al viejo petrarquismo dentro de los moldes de la poesía italianizante, y en

(13) Al enjuiciar la traducción española de la *Arcadia*, de Sannazaro (Toledo, 1547), escrita asimismo en formas tradicionales, López Estrada había expresado esta misma idea de la «modernidad» y pervivencia de dichas formas en la evolución del género: «Cuando Garcilaso (por citar un caso ilustrador), hacia 1534, se había servido ya de Sannazaro como materia de imitación para sus églogas II y III, y el verso y la prosa del napolitano habían penetrado así airosamente en el español por la vía del endecasílabo, la edición de Toledo podía parecer anticuada. Pero ¿no será esto una perspectiva falsa? El libro impreso por Juan de Ayala está en su punto en cuanto al desarrollo del Renacimiento español; al compás de la persistencia de la lírica precedente, abre el paso a la nueva moda pastoril guardando las formas de la tradición cancioneril, y asegurando de este modo la continuidad de las mismas en la posterior evolución del género histórico» (I. Sannazaro, *La Arcadia*, Toledo, 1547, ed. facsímil; e introducción de F. López Estrada, Cieza, 1966).

(14) Página 282.

especial en la obra de Garcilaso, que López Estrada analiza detenidamente en su contenido bucólico.

El capítulo VI de la obra se dedica al estudio de las relaciones entre los libros de pastores y otros relatos de ficción anteriores en el tiempo (libros caballerescos, sentimentales y de aventuras). En todos ellos pueden detectarse elementos de diversa naturaleza que fueron aprovechados por los autores pastoriles, si bien esto no implica una inmediata dependencia. Son, pues, formas literarias que se encuentran dentro de esa órbita previa por la que nos está guiando el autor para culminar en el estudio específico de los libros pastoriles. López Estrada señala y sistematiza los puntos de relación con los futuros libros de pastores, comentando los elementos del bucolismo insertos en los anteriores relatos de ficción. En relación con los caballerescos, resalta la importancia de la concepción del amor, que aparecerá más tarde en los pastoriles; y en cuanto a los sentimentales, analiza los motivos y recursos literarios de las grandes obras del XV que pudieron dejar igualmente su huella (valor de la introspección, expresión de confidencias personales, enredo argumental, juego epistolar, uso de una retórica propia en la expresión de las pasiones amorosas, contenido neoplatónico, etc.). Se alude solamente a estos grandes libros sentimentales del XV, más conocidos y estudiados, y se centra el análisis en obras de menor entidad, pero menos asequibles hasta el momento, como las *Cortes de casto amor* (1557), de Luis Hurtado de Toledo, muy próxima en la fecha, como vemos, a la *Diana*.

Siguiendo el punto de vista de Gilbert Highet, López Estrada reconoce que, a pesar de las diferencias entre el carácter de la vida pastoril, tal como en los libros de pastores se presenta, y el de las novelas de aventuras, «hay en su raíz profundos vínculos psicológicos que las unen» (15). El conocimiento que muestra el autor en este campo está avalado por dos importantes trabajos anteriores: la edición de la *Historia etiópica*, de Heliodoro (Madrid, 1954), y la del *Inventario*, de Antonio de Villegas (Madrid, 1955-56). Y esta competencia en el tema se aplica ahora al análisis de los elementos pastoriles presentes en una serie de libros: la *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea* (1552), de Alonso Núñez de Reinoso, obra con una disposición argumental que recuerda la de los libros de pastores posteriores; la *Selva de aventuras* (1565), de Jerónimo de Contreras, y *Ausencia y soledad de amor* (1565), del ya citado Antonio de Villegas, libro que «resulta un precioso eslabón

---

(15) Páginas 352-353. El autor cita literalmente del libro de G. Highet, *La tradición clásica*, México, 1954, I, p. 258.

en el desarrollo de los libros de pastores», pues «tema (en germen, sin apenas desarrollo, pero en potencia), estilo, caso biográfico, son pastoriles» (16).

Más en las inmediaciones de los libros de pastores, en cuanto a técnica y materia argumental, se halla *Menina e moça,* del portugués Bernardim Ribeiro. Al terciar en la polémica entablada por la crítica acerca de la posible influencia de la *Arcadia,* de Sannazaro, sobre el libro, López Estrada la considera escasa: «Me parece probable que Ribeiro conociese la *Arcadia,* y que de su lectura quedase lo que Ricciardelli llama en algún caso «vaga similarità» (17). El dato que más cuenta para los propósitos de la obra que aquí reseñamos es la transformación, en *Menina e moça,* del caballero en pastor, hecho que engendra una nueva tensión poética. En este sentido, *Menina e moça* queda ya muy cerca de la *Diana,* que recoge, sin duda, su experiencia. Llevando el análisis fuera de la literatura peninsular, se considera también el *Amore innamorato,* del italiano Antonio Minturno, con una materia argumental (mitología y un nuevo concepto de la naturaleza) y una disposición formal (mezcla de prosa y verso) muy cercanas a los libros de pastores. Hay una versión española del libro (Barcelona, 1603) que también se analiza aquí.

Y, finalmente, una modalidad literaria que también aporta cierta luz sobre la materia de los libros pastoriles: los tratados cortesanos sobre el amor. Estos interesan en cuanto reflejan un contexto de ideas (lo sentimental) en el que se apoyan los libros de pastores. Hay en ellos mucho platonismo, y algunos estaban más cerca de lo que habitualmente se cree de la realidad sentimental de la época. Esto al menos es lo que se colige del detenido análisis que hace López Estrada del libro la *Fastiginia* (1605), de Pinheiro da Veiga, del que deduce que «lo que cuentan los libros de pastores pudo ser a la vez obra de imaginación, entretenimiento de la fantasía, pero también experiencia humana a través de un amor de índole análoga a la de los personajes de los libros pastoriles, que podría convertirse en realidad de la experiencia vivida» (18). Junto a la *Fastiginia* se considera también *L'Amie de Court* (1541), del francés Bertrand de la Borderie, y toda la polémica que la obra suscitó en torno a la casuística amorosa de los libros de pastores.

Hasta aquí el autor ha venido considerando un aspecto del problema previo al estudio de los libros pastoriles: las obras de creación que los preceden y enmarcan en la tradición literaria y que

(16) Página 372.
(17) Página 375.
(18) Página 410.

ayudan a un mejor conocimiento del género. Pero este marco previo debe ser completado desde una segunda perspectiva: la teoría poética que los sustenta y justifica en el plano especulativo. Al análisis de esta importante cuestión se dedica todo el capítulo VIII de la obra. Y en este sentido hemos de registrar la escasa atención que la teoría poética ha dedicado a los libros de pastores, sin duda por su condición romance, no latina, que los excluyó de los cuadros de las *Artes poéticas.* (Exclusión que, como muy bien recuerda López Estrada, es un síntoma de la modernidad del género.) No ocurre igual con la égloga en verso, considerada bien pronto, debido a su estirpe clásica, como una forma de alto rango. Esta vez el autor ha de hacer un minucioso rastreo histórico por las poéticas europeas del Renacimiento y del Barroco, especialmente las italianas (Vida, Daniello, Scaliger, Trissino, Minturno...), francesas (Sebillet) y, naturalmente, españolas (El Brocense, Herrera, Pinciano, Cascales..., hasta Ignacio de Luzán). El resultado de esta indagación es, como hemos dicho, muy exiguo en lo que a los libros pastoriles se refiere: apenas unas alusiones sueltas, casi siempre indirectas. No olvidemos que en España no existen poéticas anteriores a la *Diana* que puedan ocuparse del género. Como en tantas otras modalidades literarias de nuestro Siglo de Oro, también aquí la creación va por delante de la teoría. Y el libro de pastores, por ser una organización compleja, integrada por elementos muy diversos, es un género de muy difícil encaje en la teoría poética heredada del mundo clásico.

Se consideran en los capítulos IX y X del libro dos aspectos tangenciales del problema literario de los libros de pastores: su proyección social y artística. Siendo, como hemos dicho, dos dominios extraliterarios, son, sin embargo, importantes para enmarcar el género en un contexto social, cultural y artístico sobre el que aquél se proyecta e incide. Se completa así el amplísimo panorama que nos viene ofreciendo el profesor López Estrada a lo largo de toda la obra y que concilia la extensión con la minuciosidad. El lector tiene así en su mano cuantos elementos de referencia necesita para acercarse a la *Diana* con un asombroso bagaje crítico previo, integrado por miles de datos perfectamente ordenados y sistematizados. A las referencias propiamente literarias hemos de añadir ahora el análisis de la incidencia social de los libros pastoriles a lo largo del Siglo de Oro. El autor nos suministra apreciaciones muy valiosas para una verdadera sociología del género: número de ejemplares publicados, dimensión colectiva de la lectura, incidencia entre el público femenino, función social del disfraz pastoril, la literatura pastoril como juego de corte, la onomástica pastoril, las relaciones entre el género y el con-

cepto de la vida del campo que impera en la época, el sentido de la aceptación social de los convencionalismos pastoriles..., etc. Interesa subrayar que el autor, al estudiar estos aspectos no textuales del género, mantiene, sin embargo, una relación permanente con la condición literaria, a la que vuelve siempre para ilustrar, a partir de esos datos, las razones del auge del género pastoril y su participación en el desarrollo de la novela moderna.

En lo que atañe a las relaciones entre el género pastoril y las bellas artes, aquéllas se consideran en la música (por su condición de actividad esencial del pastor) y en la pintura (ilustraciones de los libros pastoriles, la condición pictórica de muchos «cuadros» paisajísticos en la descripción de la naturaleza pastoril, análisis desde un punto de vista «pastoril» de grandes obras de la pintura universal...).

El capítulo de conclusiones que cierra el libro es una muestra final del orden y la sistematización que hemos venido resaltando desde el principio. En él se resumen tres grandes ideas que explican la condición de los libros pastoriles, su originalidad como género y la trascendencia de sus aportaciones a la literatura y a la vida española del Siglo de Oro. En síntesis podemos enunciarlas así: 1) los libros de pastores como creadores de una lengua de la espiritualidad profana, «que coincidía en muchos casos con la que los religiosos utilizaban para romancear la espiritualidad religiosa» (19); 2) los libros de pastores como un género *moderno* de gran repercusión en el nacimiento y desarrollo de la novela, y 3) los libros de pastores como formas que pueden adscribirse, en cuanto a su consideración estética, al concepto literario de manierismo.

A estas conclusiones siguen varias láminas que recogen cuadros, dibujos y grabados de motivos pastoriles, comentados por el autor y que sirven para ilustrar algunos de los puntos tratados a lo largo del libro.

Hemos de decir, como resumen de esta lectura que acabamos de hacer, que nos hallamos ante una obra crítica fundamental para el conocimiento de la literatura pastoril en España; una obra que marca ya un hito en el desarrollo de los estudios sobre el género, pues clarifica y ordena una trayectoria poética que dará su fruto maduro con la aparición de la *Diana.* Esperamos, pues, con sumo interés ese segundo volumen dedicado a la obra de Montemayor que el profesor López Estrada nos anuncia.—*ROGELIO REYES CANO (Departamento de Literatura Española. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de SEVILLA).*

(19) Página 539.

LA EMPRESA DE UNA NUEVA NARRATIVA

I

Hoy día una de las opiniones más generalizadas es la que alude a la crisis de la novela. Sea como fuere, es indiscutible que, desde sus comienzos, el género novelístico ha sufrido una serie de mutaciones considerables. Y hoy en día es absurdo negar la radical transformación de la novela. Una transformación que ha afectado a la estructura misma de lo que se entiende, o de lo que se entendía, por novela. El *nouveau roman,* Joyce, Kafka, Proust, Musil, Svevo, Faulkner, Gide... y tantos otros nombres, hasta la narrativa hispanoamericana, han modificado sustancialmente la novela decimonónica. Han introducido nuevas orientaciones temáticas, complicando hasta lo imprevisto los contenidos tradicionales. Y quizás podamos simplificar las coordenadas generales de este proceso en una división generalizada: de una parte, quienes desarrollan y amplían en nuevas perspectivas los conceptos heredados, y de otra, quienes intentan, con más o menos fortuna, destruirlos.

La vigencia de la novela ha estado vinculada al medio social en que se ha desarrollado. Señala Jaime Res:

> «su vigencia (la de la novela) estuvo vinculada de manera íntima al ciclo de la sociedad burguesa, que halló en este género literario un adecuado medio expresivo para sus ideales y modos de realización» (1).

Consecuencia de la nueva situación social del hombre, del paso de un capitalismo burgués a un capitalismo industrial, con las graves consecuencias de alteración, de inestabilidad, incongruencia y toda una secuela de desequilibrios, es la transformación del género de la novela. Es innegable, desde cualquier punto de vista, la interrelación novela-sociedad, y es lógico que se patenticen, en una y otra, las diversas etapas por las que atraviesan. Es premisa fundamental, pues, que este cambio social de capitalismo burgués a capitalismo industrial afecta directamente a la manera de concebir el fenómeno novelesco.

España no se ha mantenido al margen de este hecho. Ortega y Gasset, en gran parte, fue el culpable de que en los años anteriores a la guerra civil española las directrices del género estuvieran marcadas por la «deshumanización del arte». Entonces lo que tenía la

(1) Jaime Res: *La novela tradicional,* Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967.

primacía era un subjetivismo que se traducía en un primoroso cuidado de la construcción del lenguaje, en un estilismo formal en el que se abogaba a favor de la psicología de posibles personajes. Papel importante en esta concepción del arte lo tuvo la *Revista de Occidente,* alrededor de la cual se agruparon la mayoría de los narradores de aquel entonces.

En el punto opuesto hay que situar a la novela de posguerra española. Esta supone una reacción frente al estilismo antecesor, intentando una vuelta al realismo decimonónico —con todos sus matices— y contra el que se dirigía la novela de preguerra. Gonzalo Sobejano ha indicado que la renovación de la novela española, a partir de la guerra civil, se produjo por un conglomerado de circunstancias, algunas —muchas— de ellas no estrictamente literarias y de difícil determinación.

Probablemente sea don Benito Pérez Galdós el entronque con la novelística que quedó rota como consecuencia del enfrentamiento español. Un entronque al que acudirían los nuevos novelistas posteriores a la generación del 98 y a la del 27. Un rescate que se efectúa en medio de una inflada y superflua literatura nacionalista y unos balbuceos, a veces maniqueos, de crear «otra» narrativa diferente a la oficial.

Sanz Villanueva coloca en 1950 la fecha de una posible renovación de la novela. Lo hace con estas palabras:

> Es hacia 1950 (...) cuando se producen los primeros síntomas de la posible renovación de nuestra novela. También son unas circunstancias externas las que en cierto modo hacen posible esta renovación. Coincide con la salida del aislamiento internacional, con una mayor libertad y flexibilidad de la censura, con el descubrimiento de la novela extranjera, que quizá por su irrupción, un tanto brusca, consigue a veces los efectos contrarios. Además, el distanciamiento algo mayor de la guerra hace que ésta pierda importancia como tema (lo que no quiere decir que hasta ayer mismo no se sigan escribiendo novelas con este tema) y da paso en la conciencia del escritor a una progresiva problemática social (2).

Y también indica Sanz Villanueva la importancia en este «resurgir» de la política editorial más abierta e inteligente. A lo que hay que añadir el incentivo que representan los premios literarios, que, sin cumplir todos sus fines, despiertan una mínima inquietud.

---

(2) Santos Sanz Villanueva: *Tendencias de la novela española actual (1950-1970),* Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1972.

II

CUATRO NOVELAS, CUATRO. UNA EDITORIAL

No es cuestión de estas líneas el hacer exhaustiva esta panorámica muy general —y, como toda generalización, susceptible de matizaciones y de una mayor puntualización— de estos antecedentes del cambio operado en nuestra narrativa. Tampoco se trata de analizar el realismo crítico o el realismo social de las novelas a partir de los años cincuenta. Ni la recepción desfasada de la novela extranjera en España, traducida en muchos casos en un mimetismo contraproducente. Haría falta un análisis sociológico que esclareciera todos los factores que han integrado esta renovación del género en nuestro país.

Mi intención es la de comentar unas novelas que bien pueden acogerse en un halagüeño panorama, esperanzador, de lo que está siendo la nueva narrativa española. Y en este panorama —como apuntaba Sanz Villanueva— hay que otorgar papel protagonista a unas editoriales que han comprendido su misión a la hora de la renovación.

El apelativo de pionero en esta cuestión hay que concedérselo a Carlos Barral y su editorial. A él, en fechas más inmediatas, hay que añadir el nombre de Editorial Júcar y algunas más y —objeto de estas líneas— la Editorial Akal. En su colección «Manifiesto», serie Narrativa, bajo la dirección de Manuel Lara Zerón y José María Vaz de Soto, la Editorial Akal está dando a conocer una serie de novelas que se incluyen en lo que ya he apuntado como la renovación de la novela española. Y si el subtítulo de este párrafo reza como «cuatro novelas», hay que hacer constar que son más las que han visto la luz y que probablemente sean objeto de otro comentario más adelante. Y también es muy importante indicar el papel vital que supone una política editorial abierta, inteligente, al tiempo que rigurosa. Las editoriales, los hombres que las dirigen, son en buena parte los responsables de ofrecer a los lectores la imagen fiel del estado en que se halla nuestra narrativa. Hablamos de una «empresa» conjunta de los escritores y de quienes tienen el deber de publicar las novelas de estos escritores. Aunque ello suponga un riesgo, es algo que hay que afrontar.

III

«ULRIKE» O LA LIBERACION ISLEÑA

Luis León Barreto cuenta con un premio de poesía (el «Julio Tovar», de Santa Cruz de Tenerife, 1970) y, además, es canario. Tal vez esta

doble condición de poeta y de isleño no tenga la mínima importancia, o tal vez sean factores decisivos para su mundo novelístico. Al menos lo que se trasluce en *Ulrike tiene una cita a las ocho* (3) es su insularidad más esencial, con algunos atisbos de prosa poética.

León Barreto nos presenta un mundo construido en la base de un análisis de la realidad urbana y la rural. Evidentemente, un análisis que parte del entorno insular canario, pero que se hace extensible a múltiples lugares de nuestra geografía. Frente a la permanente lucha por la subsistencia del hombre en el campo, inmerso en una serie de discriminaciones y procesos alienantes, el autor nos muestra la presencia de una juventud urbana. Esta bien podría ser la novela de la juventud insular canaria, de una juventud aburguesada, con alarmantes rasgos de una neurotización creciente.

La misma naturaleza de la isla, aislada en medio de un cerco asfixiante, cercada por el océano Atlántico, incide en la caracterización de una juventud irrealizada, de un campo marginado a la par que imprescindible para la subsistencia de la isla. El paisaje africano, la presencia de la colonización turística que hace a sus hombres «servidores» de unos intereses que normalmente no redundan en beneficio propio, la soledad isleña, son los elementos que se contraponen a la figura, levemente esbozada, de Ulrike.

Ulrike es un conglomerado de claves y de símbolos. La idealización de la libertad que viene de fuera —de Alemania en la novela de Barreto—, de no importa de dónde. Ella es la que supone la liberación, la ruptura del entorno hombre-isla, el fin de los tabúes ancestrales. Pero Luis León Barreto no deja que esta liberación se haga realidad. La muerte de Ulrike, el no acudir a esa cita, hace que la problemática siga teniendo la misma vigencia. Y estoy hablando del personaje de Ulrike como si su presencia estuviera fuertemente marcada en las líneas de la novela. No es así. Es solamente un leve esbozo que no tiene carácter protagónico. Los personajes son utilizados en tanto que son reflejo del contorno sociológico en que se desarrolla su actividad. Y sobre ellos, casi sin advertirse su presencia, se cierne la sombra de esa Ulrike-libertad.

Es sumamente interesante la propuesta que asume Luis León Barreto de incidir en el claustro que forma el ambiente isleño, en su condición de devoradora de los destinos de quienes la pueblan. El novelista ha asumido la tarea de interpretar la realidad en que vive, la realidad canaria. Fruto de ello es la mezcla de las subrealidades rural-ciudad, que comentaba al principio. Y de hermosamente bello, poéticamente bello, podemos clasificar la mitología, la antro-

(3) Luis León Barreto: *Ulrike tiene una cita a las ocho*, Akal Editor, Madrid, 1975.

pología, que describe la condición sustantiva de las islas. Una hermosura que no está exenta de tragedia en tanto que denuncia la situación que es propia de una irrealización de los hombres que la habitan. Y quisiera alejar la idea de que *Ulrike tiene una cita a las ocho* es una novela localista, regionalista, en una interpretación peyorativa. Luis León Barreto parte de un entorno muy concreto —la insularidad—, pero lo universaliza, trasciende de ello para ofrecernos una concepción válida para otras muchas situaciones. De ahí su valor.

Pero, por otra parte, la novela de León Barreto constituye una indagación formal. La utilización de variados recursos estilísticos hacen que se sitúe entre esa novelística nueva española. Y quizás ahí resida uno de los peligros de la obra. El autor nos presenta una compleja red de procedimientos formales que van desde la epístola con faltas de ortografía —¿Cortázar?—, monólogos, técnicas cinematográficas, locutores de radio, fotonovela, sátira, signos tipográficos, hasta la poesía, noticias de prensa, etc. Y digo que quizás sea un peligro puesto que algunos personajes quedan como en retazos, sin sacarles todo el partido que fuera de desear. Pero, por otra parte, también pienso que el autor es consciente de ello, que es ésa su idea. Su intención es la de mostrarnos un contexto sociológico, no profundizar en la posible psicología particular de los protagonistas. Su deseo es presentarnos una problemática real sobre la que está la posibilidad de la liberación. Una liberación que no se llega a cumplir.

IV

LA AUTODESTRUCCION UNIVERSITARIA

Y si Luis León Barreto incidía mayormente en la problemática de una juventud isleña, Felipe Alcaraz Masats, en su novela *Sobre la autodestrucción y otros efectos* (4), centra su objetivo en el análisis de un marco muy concreto: el de la pequeña burguesía universitaria.

Ya en la solapa del libro se nos advierte con la siguiente nota:

> Se habla en esta «novela» —término legitimado en/por la burguesía; de ahí que no nos contentemos con él en serio, sino, en todo caso, y por ahora, con «informe»: no hablamos de posturas interiores o de la relación interior/exterior; es decir, no hay sujetos ni «vida» en general—, se informa, pues, en este libro acerca de *Autodestrucción* (o salto mortal; hay otros saltos y piruetas), de *Marco* y de *Pequeña burguesía universitaria*

(4) Felipe Alcaraz Masats: *Sobre la autodestrucción y otros efectos*, Akal Editor, Madrid, 1975.

Efectivamente, más que novelar, Alcaraz Masats nos muestra un informe acerca del vacío, de la diáspora de unos universitarios amorfos. Habría que considerar el impacto en esta juventud «de los últimos coletazos del existencialismo europeo de posguerra. Y esto mezclado, claro está, con las circunstancias de una posguerra nacional que es posible que él haya asimilado a través de gente como Oscar. Todo lo cual nos explica, de una manera más o menos completa, una juventud desquiciada, anticultural y aventurera...», en palabras del propio autor en un párrafo de la novela. Quizás sean estas palabras el motivo constructor de la novela. A lo largo de sus páginas vemos desfilar a una serie de personajes con sus frustraciones, un acendrado escepticismo, una total apatía, que revierte en una toma de postura nihilista, amorfa.

Los personajes se ven en la disyuntiva de intentar romper con ese marco en el que se desenvuelven, pero se encuentran con la imposibilidad de saltar por encima de sus propios límites. De ahí la paulatina autodestrucción, la ubicación en una frontera y las piruetas desarrolladas en su borde. Se habla de un estamento académico-burgués. Se habla de la Universidad como un entorno en el que sus integrantes se enfrentan a sus propias contradicciones internas, en el que los universitarios llevan una máscara que no es más que una esquizofrenia ideológica. Y, en definitiva, todo ello es el reflejo de los condicionantes de una formación social burguesa.

Felipe Alcaraz Masats se muestra inconforme con el término «novela» y propone el de «informe». Realmente las páginas de su obra redundan en esta concepción. Especial interés ofrece el tratamiento que el autor hace del tiempo. Casi no existe una secuencia cronológica. Los protagonistas se nos presentan en una serie de actitudes, de posturas vitales, sin una conexión temporal. Son como planos aislados a los que une la trama interior, el hilo conductor de la narración. Las acciones son aisladas, fragmentos de vidas tomados al azar y que cumplen la misión de esclarecer esa formación social pequeñoburguesa en las diversas facetas que se nos muestran.

Los universitarios de Felipe Alcaraz están a caballo de dos mundos. Son producto de las contradicciones capitalistas y se suspenden entre lo estable y el caos. Su situación es extrema, se asientan en un límite separador y no saben cuál será el lugar en el que caerán. Su indecisión, la imposibilidad de la ruptura con el mundo al que pertenecen, será la causa de la total —¿consciente?— autodestrucción.

V

LA DESESPERACION MORAL Y EL REVULSIVO LINGÜISTICO

Mauro Armiño escribió *El curso de las cosas* (5) en 1963. Ya hace trece años planteaba la desaparición de la nomenclatura narrativa tradicional. Mediante un texto que a través del lenguaje académico se burla del lenguaje tradicional, que utiliza para mostrar su vaciedad, estas normas de la escritura consagrada son violentadas por la irrupción de lo arbitrario, por la revuelta lingüística. El lenguaje se utiliza para expresar una desesperación moral de un hombre que ha sido marcado por la mutilación de un brazo.

Son varios los planos sobre los que se construye la novela. Los recuerdos de guerra, monólogos, tiempo presente, narrador... El encuentro del protagonista con un perro hace que su historia se le haga presente y que, poco a poco, la desesperación se patentice:

> Un can cualquiera, y los cojinetes de la memoria comienzan a rodar sobre sus ovas, desprendiendo esporas que, divididas reiteradamente, seminan la pulpa grisácea de la razón con gametos de tiempo recobrado, con desazonadora imaginería de actualizaciones, con la renovada sensación de cuchilla rajando la médula del ojo...

Este fragmento de la novela, en el que se narra el comienzo del proceso rememorativo, puede servir de ejemplo sobre esa utilización arrolladora del lenguaje. Y frente a él nos encontramos con una escritura a la que podríase calificar de académica y otras innovaciones lingüísticas más acusadamente revulsivas. En esta utilización del lenguaje estriba el mayor valor de la novela de Armiño.

Nos narra la historia de un antiguo combatiente que al pasar a su vida civil pierde un brazo en accidente con una fresadora. El convencimiento del personaje de su inutilidad se mezcla con la visión, casi onírica, de una medalla ganada en campo de batalla. Especialmente patético es el discurso de un alto jefe militar en el que se agradece a los mutilados de guerra su servicio a la patria:

> (...) disteis vuestros brazos vuestros ojos vuestros oídos vuestras piernas a la patria por eso estáis mancos ciegos sordos cojos por la *patria* en nombre de la *patria* pues yo os saludo porque le habéis servido sin miedo fieles como perros porque le habéis servido a ciegas y muchas veces os habéis quedado ciegos sin brazos cojos por esa servidumbre porque ahora sí ahora estáis marcados por ella de la forma más terrible *La patria*...

---

(5) Mauro Armiño: *El curso de las cosas*, Akal Editor, Madrid, 1975.

Que se contrapone a la descripción de los movimientos de un camarero y que concluye con una frase lapidaria: «(...) en resumen, el camarero usa sus manos.»

La novela de Mauro Armiño es la narración de una decrepitud humana, de la desmoronación interna de un hombre que busca la salida de su autoaniquilación. El proceso rememorativo del protagonista tiene la conclusión de la desesperación moral e inevitablemente el suicidio. Pero, repito, el gran valor de la obra de Armiño reside en su experiencia formal, en su seria indagación lingüística, mediante la cual el lenguaje convencional se muestra en toda su vaciedad.

VI

LA REBELDIA DE «PROFANA»

Antonio Navarra Sevilla concluyó su novela *Profana* (6) en 1970. Y, al igual que Armiño, constituye una interesante propuesta de una renovación narrativa.

Profana narra la historia de un personaje femenino —Teresa— que se levanta como un grito de violencia, de rebeldía, en medio de los goznes de una sociedad alienante, limitadora. Frente a unos principios institucionistas, clasistas, represivos, Teresa supone la ruptura, la liberación. El mundo que rodea a Teresa bien puede ser nuestro propio entorno social, nuestra realidad inmediata, marcada por una serie de lacras y tabúes ancestrales en donde la religión, el respeto a la familia, a la «buena moral»... son sus ingredientes.

En la novela de Navarra Sevilla podemos apreciar dos niveles de lecturas. El primero, la rebeldía de una muchacha que decide romper con los tabúes que la atan, con el consiguiente enfrentamiento con las normas establecidas y los personajes que las defienden. El segundo se traduciría en una sátira de los grandes poderes tradicionales: religión, política, moral..., contra los cuales Teresa es la libertad, la no alienación.

Pero si el trasfondo temático no es innovador, sí lo es el tratamiento formal. Al igual que Mauro Armiño, Antonio Navarra hace gala de un lenguaje arrollador, exorbitante. Veamos algunas muestras:

> —¡Malaventurada! Yo te conjuro / por Tizón / y por Carbón / y por cuantos diablos con ellos son / y por el Diablo Cojuelo / para que con pronto vuelo / me traigas a la sumisa Tere.

Ejemplo del empleo de conjuros exorcitantes.

---

(6) Antonio Navarra Sevilla: *Profana*, Akal Editor, Madrid, 1975.

> Pero te advierto que, como intentes traspasar las lindes permitidas, te vas a acordar todos los días de tu vida... Mi ley es sagrada y no consiento que se interrumpa el orden. Lo demás es secundario. Basta ya, digámoslo de una vez a su hora en punto: No permito desmanes capitalizados por bastardos intereses extranjeros. Mi pulso no temblará...

Ejemplo de parodia paterno-política.

> El padre y, en su defecto la madre, tienen potestad sobre sus hijos legítimos no emancipados; y los hijos tienen obligación de obedecerles mientras permanezca su potestad, y de tributarles respeto y reverencia siempre...

Muestra de una perfecta lección de moral.

Como se ve, Antonio Navarra presenta un lenguaje distanciado, perfectamente adecuado con las ideologías de los protagonistas de la novela. Y hay momentos —muchos— en su obra en que lo onírico se mezcla con la realidad de una manera alucinada. Y esta distanciación del lenguaje se complementa con una sutil ironía que otorga vigor y flexibilidad a su texto.

Teresa se rebela contra todo este mundo recalcitrante y castrador. En sus propias palabras, «no me siento expulsada de ningún edén, ni deseo otro edén extraterreno; soy de la tierra y me gusta ensuciarme de tierra concienzudamente». Todos los condicionantes de una sociedad decadente, cínica, falsa en su misma raíz, revientan ante el ansia liberadora de la protagonista. Una libertad de honda sinceridad, de hacer diariamente.

VII

MINIMAS CONSIDERACIONES DE CONJUNTO

A lo largo de todas estas novelas editadas por Akal —como en otras muchas manifestaciones narrativas— los autores nuevos se plantean el desarrollo de sus obras desde la base de analizar, de incidir en la realidad social en que se desenvuelven. En todos ellos hay interesantes propuestas de indagación formal, de seria experimentación lingüística. Estas dos características hacen que podamos integrarlos, con esperanza, en la nómina de los novelistas que luchan por una renovación del género, por sacarlo de sus anquilosadas estructuras convencionales. Sería interesante el poder establecer un análisis com-

parativo de las constantes y diferencias que se manifiestan en sus obras publicadas. Queda dicha la idea. Mientras tanto, y a la vista de los resultados, no nos queda sino pensar que un halagüeño panorama se presenta ante la nueva narrativa española.—*SABAS MARTIN (Fundadores, 5, 6.º 6. MADRID).*

CON DIONISIO RIDRUEJO EN ROMA: 1949

JUNIO-SABADO

A mi regreso de Sicilia, he ido a almorzar a casa de los Ridruejo. El está en Roma como corresponsal de dos periódicos; allí he encontrado a otros amigos barceloneses: Augusto Matons, Juan Ramón Masoliver y Crespo. La mujer de Dionisio, Gloria, se ha ido a Barcelona a dar a luz. Justamente, mientras tomamos café ha llegado un telegrama anunciando el parto. Es un chico, el primer hijo, y en seguida Dionisio, feliz, dice que tenemos que buscarle un nombre. Todos los apelativos más ocurrentes y estrafalarios han salido de esta alegre y bulliciosa reunión, pero luego, cansados de aquel juego, nos hemos ido a pasear a la Vía Apia. Nuestra diversión no tenía mucha importancia, pues Gloria, muy equilibrada y segura de sí misma, ya había nombrado al niño Dionisio.

El sol se estaba poniendo entre los arcos de Porta Latina cuando hemos llegado a ella. Dionisio y yo hubiéramos querido detenernos un momento a mirar el cielo encendido y rojo, detrás de aquel gran portal, pero los dos apresurados amigos, periodistas, nos arrastran.

Vamos en filobús hasta la tumba de Cecilia Metela; luego seguimos andando en la noche de luna. Claridad y sombras oscurísimas de cipreses, de pinos muy grandes, de estelas y de ruinas. Subimos a los túmulos; sólo la vasta llanura blanca, desierta, y al fondo los montes Albanos, en los que brillan las luces de los pueblecitos.

Dionisio se calla. Comprendo que quiera encerrar en sí toda la noche de luna, pero los Vertiginosos, como los llama él, hablan y hablan, y corren, y discuten y se nos adelantan.

Después de cenar en una trattoria *de la Apia, volvemos en un filobús casi vacío, en el que los dos Vertiginosos van colgando del estribo para detener algún taxi en marcha, hacen gestos y dan voces. Quizá el buen Chianti que hemos bebido les da esta euforia y esta rapidez de movimientos y de gestos. Dionisio mira a los dos amigos como si fueran chiquillos.*

Al llegar al Coliseo entramos en él. ¿La luminosidad es silencio o el silencio es luz? Supongo que Dionisio está, como me dijo un día: «Filtrando la belleza que vamos tomándole al mundo.»

Estos meses estoy pasando una gran pena que Dionisio me ayuda a sobrellevar animosamente. Me dice con afectuosa sonrisa, algo admirativa: «Eres un ser con voluntad de pararrayos», y luego, contento de ver cómo prefiero vivir sufriendo, añade: «Tienes razón, no se trata de vivir tranquilos.» Pero más tarde, con deseos de cariñoso consuelo: «Conviértelo en mito.» Está en lo justo en sus dos contradictorios consejos, y me consuela que se preocupe tanto por mi dolor, sentirme protegida por su amistad.

DOMINGO

Vamos a oír a los pequeños cantores «Croix de bois», en la misa de San Pedro. Una ola de canto nos envuelve al entrar, un órgano de voces que se suaviza contra los brocados rojos de las columnas; la sonoridad crece y se atenúa hasta perderse en lo más alto de la bóveda.

Pío XII, llevado en su silla gestatoria, pasa, pálido, casi exánime, parece que su cuerpo ya no tenga gravedad. Digo a Dionisio: «Dos mil años de fe encarnados en este moribundo.» Estoy tan rendida de estar de pie, me duele tanto la espalda, que empiezo a sentir vértigo. Por suerte, encuentro la base de una columna para sentarme.

A salir a la plaza, desde una ventana en lo alto, una sombra blanca bendecía. Hemos hecho flotar nuestros pañuelos hasta el final, hasta que ha desaparecido. ¿Saludábamos en ella al ideal que tiene que perdurar?

MARTES

Esta mañana Dionisio ha venido, con cara más alegre que otros días, a buscarme al hotel. «Por fin, he cobrado todos los meses atrasados de mi sueldo», me dice. Lleva encima mucho dinero, pero yo sé que es mucho también el que ya debe, de modo que, en cuanto haya pagado las deudas, no le quedará una cantidad elevada en la cartera para esperar los próximos sueldos, que llegan siempre, de España, con retraso. Conozco el poco sentido práctico de Dionisio y su propensión al despilfarro. Espero, pues, cuál será, al sentirse tan rico, su primera locura. Hemos andado, despacio, por las calles del centro. Yo iba de compras, y no sé por qué, hemos tenido que pasar dos veces por delante del escaparate de un joyero, en Via Condotti, en el que había

expuesto una sopera de oro, imperio, realmente hermosa. Al ver que Dionisio se ha parado las dos veces, largo rato, ante aquella maravilla, y que resulta difícil arrancarle de allí, le digo: «A pesar de los millones que llevas, con los millones de deudas que tienes, no puedes comprar una sopera de oro.» Se ha vuelto riendo hacia mí y me ha dicho: «Tienes razón.» Seguimos andando, pero yo he procurado, esta mañana, no volver a pasar por Via Condotti.

Al atardecer hemos subido al Pincio a sentarnos en la terraza de la Casina Valadier. Dionisio dice como para sí: «El crespúsculo encarnizadamente rojo, pintado por encima del Vaticano...» y luego, mirando la inmensa extensión de viejos tejados: «Roma es un montón de hojas secas que se está quemando con mucho humo, con toda la niebla del Tíber que sube y lo va cubriendo todo...» Yo pienso en su libro de Roma, que está ya escrito en su mente, y en lo auténtico de todo lo que dice.

Hablamos de Italia. «Los viajes por Italia, me dan una especie de sobrevitalidad...» Yo espero que diga: «Ahora voy a ponerme a escribir», pero no, «Quiero ponerlo a máquina y cuando tropiezo con un obstáculo material de este tipo, nunca sé cómo lo superaré».

Los demás obstáculos materiales son para él: comprar sellos, echar cartas al correo, ir a cobrar el sueldo, llevar los artículos a la Stampa Estera. *Sigue diciendo: «ahora mi poema de Roma, mis tres narraciones largas y dos dramas están resueltos en casi todos sus pormenores. Pero, eso sí, no tengo de ellos ni una anotación. Estoy casi saturado y a punto de dispararme en una nueva lucha de versos y de prosas... ¿pero cuándo será?».*

Me cuenta su viaje con unos periodistas, por fábricas de dulces e industrias del vino. «Entre mis compañeros no había ni un Sócrates, ni el Dante, pero eran alegres y simpaticones. En Venecia me habría quedado en una casa de las afueras, con su mundo. En Génova pronuncié dos discursos, al parecer muy conmovedores. Luego, después de mucho rodar, Asís.» Yo le he hablado a menudo de Asís, porque estoy escribiendo una biografía de Santa Clara. Al fin, Asís, y, sobre todo, aquel convento de las Clarisas, desde donde Santa Clara miraba el increíble cántico de tierra que se ve allí abajo. Era justo el crepúsculo cuando llegamos y justo el momento de estar los frailes en coro cuando atravesamos la iglesia. «No me atrevo a decir que sea místico el deseo que te acomete de no dejar Asís, pero es, por lo menos, de una sensualidad tan fina que queda fuera del tiempo, y abriga y detiene. Es algo más que ver y tocar; es respirar, casi infinitamente. Aún estoy deslumbrado.»

De Génova recuerda un baile que les dieron en un gran salón antiguo; allí había encontrado a una muchacha: «Conocí a Beatriz en cuerpo mortal; pero no acababa de parecer mortal... Me enamoré por cinco minutos, dejando luego resbalar un fantasma transfigurado al fondo del recuerdo.»

MIERCOLES

Esta mañana a Villa Adriano. El camino, bordeado de cipreses, que llega hasta la villa se detiene en la puerta que encuadra el paisaje de la explanada del Pecile, con arcos, columnas, templos y, más abajo, la llanura. Entre los olivos, la tierra removida es más oscura, más viva. Hay unos corderos junto al templo de Serápides, y un caballo dorado en el pequeño valle del Canopo, adosado a las Termas. ¡Cómo cantan los pájaros entre los árboles de la casita del Ninfeo, y qué fresca es la sombra después de tantas horas de sol por campos y ruinas!

Almorzamos bajo una pérgola. Dulce bienestar traído por el apetito, por el cansancio, por el perfecto acuerdo de nuestra amistad. Dionisio dice: «Una atmósfera de corazón fluido y tácito, de media voz espiritual e íntima, de naturaleza lentamente absorbida, es la mía natural, la que amo, y en la que me encuentro.»

JUEVES

Esta noche todavía hay luna; vamos a vía Giulia. Antes de bajar, la miramos desde lo alto del Lungotevere, oloroso de sus castaños en flor. Parece que asome a los dos lados de un bosque. Dionisio dice: «Aquí está todo el Renacimiento de Roma, el soplo, pasado de largo, del Renacimiento italiano.» Bajamos, entramos por un arco junto al Palacio Farnese, a una calle estrecha; «un canal de piedra bellísimo», la llama Dionisio. Todo está solitario; suena el eco de nuestros pasos y el de algún coche de caballos. Es una vía olvidada, como si el tiempo se hubiese detenido. Rafael, Benvenuto Cellini, Lucrezia Borgia, Guido Reni todavía pasan por allí.

Vamos entre jardines, palacios y patios. Hay altísimos cipreses que asoman detrás de algún muro, y fuentes calladas en las plazoletas desiertas.

Nos sentimos vagabundos, nostálgicos de los tiempos de Rafael.

VIERNES

Esta mañana una alegría fresca, muy joven, subiendo, en unos pequeños mulos de Rocca di Papa a Monte Cavo, entre bosques de castaños, por un estrecho sendero, y luego por la vía romana. Desde lo alto, la amplia llanura, los montes Albanos y los deslumbrantes reflejos en los dos lagos. Y al llegar a la cumbre ¡qué risa nos ha entrado al ver algunos coches en la pradera, delante de la trattoria! *No sabíamos que la carretera llegaba hasta Monte Cavo. No nos ha importado nuestra mutua e ingénita distracción, porque, de haber estado informados, no habríamos hecho esta pequeña absurdidad, no habríamos sabido nunca la delicia de subir por aquella sombra verde, olorosa de musgo, en aquel silencio de bosque alejado de las voces de claxons, del estrépito de los coches.*

Tomamos café después del almuerzo, echados sobre la hierba. Dionisio ha recitado poemas de Machado, con la entonación sobria y la emoción contenida, la verdadera que necesita nuestro poeta.

Luego le pido que me hable de Rusia, de aquellos terribles meses de nieve y de guerra, y de muertos a su alrededor, de aquella noche en que quedaron sólo seis de sus compañeros. Mas a él le gusta poco tocar aquellos recuerdos. Yo empiezo a recitar un poema suyo, inolvidable: «¿Por qué, Señor, me siento tan densamente vivo / cuando esgrime la muerte su presencia de hierro?» Entonces él prosigue: «Unas noches he pensado la muerte en la llanura, / sin otra compañía que un miedo, acongojado, / la andadura infinita... Siempre la soledad... / y tú, Dios de mis ojos, tu inmensa compañía...».

Le miro y me asombra, una vez más, ver en un cuerpo tan enfermizo y débil tanta serena vitalidad, tanto valor.

Le digo que en muchos de sus poemas de Rusia se percibe muy aguda la sensación de «sin fin», de «para siempre», que debían de sentir el vivir, a lo largo de los meses de invierno, en aquellas llanuras nevadas.

«Andar, andar ¿estoy viviendo? / ¿No es la eternidad... este infinito mundo abandonado, este olvido infinito...? / El viento es invisible, sin brote que pulsar...»

Pienso que cuando dice: «Un vendaval de hierro hacia las nubes / invierte la nevada bruscamente...», aquellos debían ser los momentos de muerte.

Al atardecer, el frío nos sobrecoge. Bajamos andando por el bosque, atravesamos un pueblo de montaña muy empinado, como asido al monte, calles estrechas, resbaladizas, empedradas de grandes guijarros relucientes. Suben y bajan mulos cargados con sacos de trigo

o botijos de agua. Alrededor de bonitas fuentes hay mujeres que llevan jarras de cobre en la cabeza.

Llegamos a Rocca di Papa tiempo para coger el último pullman.

SABADO

Después de la dolorosa depresión producida por las ruinas de las villas renacentistas de Frascati, destruidas por la guerra, la excursión a Turculmm en carrozzella, *por el camino privado de los Aldobrandinis, nos ha devuelto la sonrisa.*

A medida que subimos entre pinos y claros de bosque, el paisaje se vuelve más suave, la hierba más tierna y verde, más amplia la extensión de colinas y castelli. *El aire frío y cortante hace vibrar con más fuerza nuestra facultad de percibir.*

Donde termina el camino dejamos el coche y subimos a pie, por la ruta romana, que se prolonga a lo largo de la cresta de la colina y baja al mar de Ostia. Allí, en la cumbre, en los prados de césped tupido, de alta montaña, están rodeadas de hayas, las ruinas del teatro romano, en las que pace un rebaño y en cuyo centro crece un pino.

Me echo sobre la piedra dorada y tibia de una grada, miro hàcia el fondo de la escena el panorama que siempre romanos y griegos buscan, amplio y hermoso, para sus teatros. La llanura matizada de verdes y de ocres y, más lejos Roma, todavía más irreal, envuelta en una leve bruma. Dionisio dice: «¡De qué modo se me va haciendo interior e inseparable esta ciudad mía! No sé cómo sabré marcharme.»

«¡Qué horas inesperadas!», digo yo, y él observa: «Siempre algo nuevo nace en la vida. Estos días se ha acrecentado nuestra amistad. En una semana nos hemos conocido más que otras personas en años de convivencia.»

En su rostro de facciones regulares sobresalen los ojos oscuros, que miran siempre como derramando bondad. Hay tal encanto innato en su sonrisa que, a veces, parece que quiera hacerse perdonar tanta simpatía.

DOMINGO

A mediodía he ido a encontrar a Dionisio en un bar de la plaza Varvona, donde me esperaba, para presentarme a su amigo, el viejo Cardarelli, el mejor prosista de Italia. He estado muy contenta de conocerle; hacía tiempo que lo deseaba. Su rostro es severo; tiene un aire de gran señor. Le he dicho cómo su libro Il cielo sulla città *me había ayudado a ver Roma mejor, con más intensidad. Sus ojos se*

han alegrado un momento, pero luego ha vuelto a hablar del frío que tenía. En pleno junio, sentado al sol, estaba pálido y helado como un cadáver. Le acompañamos a su casa. Cuando nos quedamos solos, Dionisio me dice: «Parece un etrusco desenterrado, que se puede pulverizar de un momento a otro.»

Yo me figuro a aquel hombre en su juventud, cuando, enamorado, escribía: «Stupefatte e straordinarie mattine... dovevamo saperlo che l'amore brucia la vita e fa volare il tempo.»

LUNES

Vamos a tomar café en el del Greco. Todo está como hace cien años: los camareros, los espejos, los muebles románticos, los dibujos dedicados. Hay mucha concurrencia de artistas, escritores, pintores. Dionisio dice que no se sabe si están todavía los mismos de la tertulia de Chateaubriand.

Viene a sentarse con nosotros Juan Ramón Masoliver. Está preparando su guía de Roma, que seguramente será un éxito. Como de costumbre, va de una mesa a otra, se levanta, se sienta, da alguna noticia asombrosa, que, luego, resulta ser auténtica, y, por fin, sale precipitadamente como si le aguardara el asunto más trascendental de su vida. Dionisio dice: «Da pena que ese meteoro no trabaje con concentración y sosiego.»

MARTES

Sentados a la sombra de los pinos de Villa Borghese, después de haber visitado su museo, donde vive todavía, según Dionisio, Paulina Bonaparte, la señora de la casa, acostada por el Canova en un lecho pompeyano de mármol, hablamos de sus destierros, de su preferido en Ronda, de lo cautivadora que es aquella población asomada, casi volcada, sobre un paisaje único, rojo, atormentado, inolvidable. Me cuenta: «No fue duro mi destierro, porque tengo gustos solitarios. Pude leer y escribir a placer y andar por el campo.» Yo le recuerdo una línea suya, por la que había comprendido que aquel confinamiento le había sido leve: «Te quiero para estar solo contigo, Sierra de Ronda.»

Bajamos andando por el parque. Pienso que este ensimismamiento en el que le gusta vivir es su verdadera naturaleza, su auténtico mundo. La soledad, tema de muchos de sus poemas, es fuente de la que manan sus mejores versos, toda su inspiración, que le permite

estar aislado entre la gente, viviendo en el pasado con sus recuerdos, con sus fantasmas, con su poesía.

«La sola encina libre me guarece la siesta.» ¡Qué bien debía de soñar bajo aquella encina!

MIERCOLES

Subimos, desde Piazza di Spagna, por la amplia escalinata de Trinita dei Monti, entre enormes plantas de azaleas en flor. Todas las azaleas de Roma, rosas, blancas, rojas, las más hermosas, las han traído aquí, bordeando los peldaños y los amplios rellanos. Son altísimas y sus flores grandes, jugosas, relucientes. Toda la escalinata es un tupido jardín improvisado.

Mientras subo, me despido de Roma; mañana me iré. En lo alto, llegamos a Villa Medici, dorada entre sus pinos y sus encinas. Nos paramos delante de una fuente. Dionisio dice: «Es sólo una gran taza, cuyo nivel queda a la altura de los ojos para que tengamos un suelo de agua silencioso, verde, fríamente brillante, con mucha Roma al fondo, serenada por completo.» La miro con melancolía. Dionisio añade: «Estamos, sin remedio, enamorados de Roma.»—ESTER DE ANDREIS (Ganduxer, 55. BARCELONA).

EL LICENCIADO TAMARIZ, NOVELISTA DEL SIGLO DE ORO *

Buenandanza lleve la *Biblioteca Siglo de Oro* que desde Virginia dirige el profesor McGrady con el plausible —y qué necesario— empeño de ofrecer ediciones en verdad críticas de nuestros clásicos. Demos además la bienvenida a esta serie por cuanto abre una puerta a la publicación a los estudiosos en tanto se ajusten a las exigencias de rigor científico que la colección promete. El formato y la comercialización discurrida deben poner en manos de los universitarios unos instrumentos de trabajo preciosos para el mejor conocimiento de los siglos XVI y XVII. Y no sólo a los universitarios, que también a los *scholars* ha de decir mucho y bueno la *Biblioteca Siglo de Oro,* de mantenerse a la altura del primer volumen. Porque, vale decirlo

* Cristóbal de Tamariz, *Novelas en verso.* Edición, introducción y notas de Donald McGrady. Charlottesville, Virginia, 1974. (Colección Biblioteca Siglo de Oro, 1); 476 pp.

ya, la edición de las *Novelas en verso* del licenciado Tamariz desvela la existencia de unos textos hasta ahora inseguros y en su mayor parte desconocidos y, más aún, incorpora un autor al panorama de nuestras letras clásicas.

Mil azares han sido los de estas divertidas narraciones para llegar hasta nosotros. En 1826, don Vicente Salvá incluía en su *Catálogo,* publicado en Londres (1), seis novelas supuestamente de Tamariz. En 1839, hallamos la obra que nos ocupa en la Península, y en Málaga, tras su compra por don Serafín Estébanez Calderón (2). A partir de 1839, data también de una carta de Estébanez Calderón a don Pascual de Gayangos, piérdese el rastro del manuscrito en cuestión. Cierto «poëma jocoso, lleno de jovialidad i donaire en 8ªs por el lizenziado Tamariz» siguió la misma y desdichada suerte que los demás libros y papeles de don Bartolomé José Gallardo, cuando, un desgraciado día de San Antonio de 1823, el ilustre diputado y erudito, al embarcar hacia Cádiz, sufrió las iras anticonstitucionales del pueblo de Sevilla (3).

Imposible escudriñar las peripecias posteriores de esos dos códices. Por fortuna, en 1954, la disposición y conocimiento de don Antonio Rodríguez-Moñino le permiten hacerse con un manuscrito procedente de una «acreditada librería parisina» (4) y donde se contienen seis novelas de Tamariz por el mismo orden en que las cita Salvá. Con una introducción suya, el ilustre bibliógrafo las editó en 1955 (5).

A propósito de unas notas sobre las fuentes de los relatos de Tamariz (6), McGrady entra en relación con Rodríguez-Moñino en 1966. Fruto de ese contacto es el proyecto común de una nueva edición, completada ahora por otros manuscritos que, con la inclusión de

---

(1) A Catalogue of Spanish and Portuguese books, with occasional literary and bibliographical remarks, by Vincent Salvá, London, 1826.

(2) La noticia la proporciona A. Cánovas del Castillo al reproducir una carta de Estébanez Calderón a Gayangos en *El solitario y su tiempo,* II, Madrid, 1883, pp. 357-358; cf. A. Rodríguez-Moñino, «El Licenciado Tamariz (Poeta del siglo XVI)», en *Relieves de erudición,* Valencia, 1959, p. 89.

(3) Rodríguez-Moñino ha dedicado varios libros al esclarecimiento del suceso y a la rehabilitación de Gallardo: *Don Bartolomé José Gallardo, estudio bibliográfico,* Valencia, 1955; *La de San Antonio de 1823, realidad y leyenda de lo sucedido con los libros y papeles de don Bartolomé José Gallardo,* Madrid, 1957; *Catálogo de los libros y papeles robados al insigne bibliógrafo don Bartolomé José Gallardo el día 13 de junio de 1823,* Madrid, 1957; *Historia de una infamia bibliográfica. La de San Antonio en 1823. Realidad y leyenda de lo sucedido con los libros y papeles de don Bartolomé José Gallardo,* Madrid, 1965 (donde se reúnen los estudios anteriores).

(4) *El Licenciado Tamariz,* p. 92.

(5) *Novelas y cuentos en verso del Licenciado Tamariz,* Valencia, 1955.

(6) Donald McGrady: «Sources and Significance of the *Novelas del Licenciado Tamariz*», *Romanic Review,* 59 (1968), pp. 10-15.

más novelas, habían llegado a manos de don Antonio (7). La muerte de Rodríguez-Moñino privó a McGrady del valioso asesoramiento del maestro pacense, a la vez que le forzaba a proseguir por su cuenta una labor iniciada en coloboración.

Debido a la decisiva presencia de nuevos materiales, esta edición de las diecisiete *Novelas* de Tamariz mantiene en su *Introducción* tesis contrarias a las apuntadas por Rodríguez-Moñino en su impresión valenciana. Dilucídase algo la neblina que cubría la personalidad del autor, el licenciado Tamariz. De los varios personajes que en la segunda mitad del XVI se llamaron Tamariz o Tamarid, sólo a dos podría corresponder, con cierto fundamento, la paternidad de las *Novelas en verso.* Por cierto licenciado Tamariz fallecido en 1574, o poco antes, y elogiado en el *Discurso hecho por Gonçalo de Argote y de Molina sobre la Poesía Castellana* (8) se inclinaba Moñino. De este Tamariz no tenemos más información que la que nos proporciona Argote de Molina, por donde le sabemos competidor en las justas poéticas de don Baltasar del Río, obispo de Escalas, «compañero y coetáneo de Pedro Mexía, Iranzo y Gutierre de Cetina, lo cual nos lleva a situarlo en medio del siglo XVI, tan buen poeta latino como castellano» (9). Partido opuesto toma McGrady al decantarse por el licenciado Cristóbal de Tamariz, autor de la *Historia de los sanctos mártires de Cartuja que padescieron en Londres,* publicada en Sevilla en 1584. De este licenciado Tamariz sabemos que mantuvo cierta correspondencia con el Brocense (que como *Apéndice* se recoge al final de la presente obra), cuando, de regreso de Salamanca, desempeñó el cargo de fiscal de la Inquisición en Sevilla (10).

La fecha en que escribiría tal correspondencia y su alusión a la estancia de Tamariz en Mérida y Plasencia —lugares que salen a relucir en la novela doce— parecen decidir la cuestión de la autoría, con McGrady, en favor del licenciado Tamariz que floreció en la década de los años ochenta. Quizás valga el inicio de una de las cartas «del licenciado Tamariz a Francisco Sánchez», transcrita en el *Apéndice I,* para situar en el tiempo dicha correspondencia:

---

(7) Contienen *Novelas* de Tamariz las siguientes fuentes: 1) el ms. dado a conocer por Rodríguez-Moñino en su edición de 1955 (novelas 3, 4, 5, 8, 9 y 14, según la numeración de McGrady); 2) ms. March, seguido por McGrady en esta edición (novelas 1 a 17); 3) mss. pertenecientes a la Hispanic Society of America (novelas 2, 3, 4, 5 y 8); 4) ms. Biblioteca Nacional de Lisboa (novelas 3, 4, 5, 8, 9 y 14); 5) ms. Biblioteca de Palacio (novelas 2 y 3).

(8) *Discurso sobre la poesía castellana,* Ed. Eleuterio F. Tiscornia, Madrid, 1926, pp. 33-34.

(9) Rodríguez-Moñino: *El Licenciado Tamariz,* p. 89.

(10) «En la Aprobación de la *Historia de los sanctos mártires* se declara que Tamariz era fiscal de la Inquisición del distrito de Sevilla» (McGrady, Ed. *Novelas en verso,* p. 15).

La carta que te dan, Francisco mío,
no temas en leerla ningún daño:
¿qué te podrá dañar, pues yo la embío?

(*Apéndice I*, vv. 220-222.)

Sólo si tenemos en cuenta que el Brocense fue denunciado por vez primera a la Inquisición, ya en su vejez, en 1584, por una lección pronunciada el 21 de diciembre de 1583 (11), se explica perfectamente la frase de Tamariz: «no temas en leerla ningún daño». ¿Qué daño había de venirle por una relación con el inquisidor de Sevilla? Si aceptamos la conjetura de McGrady por la que el viaje de Salamanca a Sevilla, relatado en otra carta, tuvo lugar «entre 1576 y 1580» (p. 17), la fecha de 1584, o porterior, resulta plenamente justificada en los versos siguientes a los arriba citados:

Si agora vive aquel amor tamaño
que a Tamariz tenías en presencia,
si este nombre no juzgas por estraño,
si aquella verdadera conueniençia
que puso entre nosotros tu alta Musa
no se ha perdido con mi larga ausencia.

(vv. 223-228.)

Asimismo, tras el estudio de la última carta recogida en el *Apéndice I*, en la que se ponen en boca de fray Luis de León unos versos dirigidos a Tamariz, McGrady escribe: «León expresa gran contrariedad con los estudios jurídicos de Tamariz, opinando que éstos son «cosa muy remota Del buen camino...» (vv. 361-362). Siendo amigo del futuro licenciado (12), fray Luis sabría que éste desempeñaría el cargo de fiscal de la Inquisición luego de terminar sus estudios. Como fray Luis tuvo cuentas con la Inquisición de 1572 a 1576, es posible que su antipatía hacia la carrera jurídica de Tamariz sea atribuible a esta amarga experiencia» (p. 16) y, por tanto, posterior a 1576. Si bien McGrady interpreta estos versos puestos en boca de fray Luis como referentes al cargo de fiscal de la Inquisición que ocuparía Tamariz, del mismo modo podrían referirse al tipo de actividad literaria —esas novelas un tanto picantes— que el licenciado cultivaba: «si no empleara en cosa tan remota Del buen camino, el seso y la memoria» (vv. 361-362). Y de apurar la interpreteación, ¿no podría hallarse en ellos una alusión a las «buenas letras», al «buen camino»

(11) Cf. *Procesos inquisitoriales contra Francisco Sánchez de las Brozas*, Ed. y estudio preliminar por Antonio Tovar y Miguel de la Pinta Llorente, Madrid, 1941, pp. 1-58; cf. también el indispensable Marcel Bataillon: Erasmo y España, Méjico, 1966, pp. 734-737.
(12) McGrady: Ed. *Novelas en verso*, p. 16.

que Tamariz acababa o estaba a punto —recuérdese que la carta es de 1584— de seguir con su *Historia de los sanctos mártires de Cartuja que padescieron en Londres*, publicada también en 1584? Ser uno el autor de esta obra y de las *Novelas* es lo que asegura McGrady tras un «análisis de la prosodia y el lenguaje de la *Historia* (...): la ortología de la *Historia* revela las mismas prácticas que las *Novelas* (...), en las dos obras predomina la *h* aspirada sobre la no aspirada, en cuanto al lenguaje existe en ambas obras una serie de fórmulas repetidas habitualmente...» (pp. 14-15). No hay que olvidar, sin embargo, que personas con la sutileza literaria de Rodríguez-Moñino y, antes, Gallardo, no apreciaron concomitancia alguna entre el estilo de las *Novelas* y el de la *Historia* (13).

En consecuencia, de la correspondencia cursada entre Francisco Sánchez y el licenciado Tamariz parece posible colegir que se trata de Cristóbal de Tamariz, autor de una *Historia de los sanctos mártires de Cartuja que padescieron en Londres* y de ciertas *Novelas en verso*, cuya actividad se desarrolla en los últimos años en la década de los setenta y a lo largo de los ochenta.

Menos convincentes resultan las razones internas que McGrady aduce para fechar la tarea creadora de Tamariz. Cierto es que en la novela 16 (estrofas 982-983) el licenciado utiliza la información que proporciona «la *Tabla aclaratoria* que Gregorio Hernández de Velasco puso a su traducción de la *Eneida* a partir de la octava edición, publicada en 1574» (p. 17 y notas 982-983 en p. 423). No es cierto, por el contrario, que *El Patrañuelo* de Timoneda (de cuya *patraña 15* proviene la principal inspiración de la novela 1) apareciera en 1578 (p. 17), sino, más bien, once años antes en Valencia, en 1567 (14). Tampoco pasa de «curiosa coincidencia» el empleo de «la forma *Pocris* en lugar de *Procis*» (novela 16, estrofa 998d) como en la «traducción de la *Eneida* por Hernández, en la edición de 1585-86 (nota 998d, p. 425), porque, como reconoce McGrady, «el nombre había venido fluctuando [*Procri, Pocri* y *Pocris*] desde hacía varias décadas... [resultando]... que hacia 1580 se decía *Pocris* corrientemente» (nota 998d, pp. 425-426). La afirmación de que el «soneto que sigue a la novela 6 (6 †) parece derivar de la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz, publicada en 1574» (p. 17), debe ponernos en cautela con respecto a la autoría del licenciado, dado que «en el manuscrito March, el final de la no-

---

(13) B. J. Gallardo: *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, IV, Madrid, 1888, núm. 4.001; Rodríguez-Moñino: *El licenciado Tamariz*, p. 91.

(14) *El Patrañuelo* se publica por primera vez en Valencia por Joan Mey en 1567, con aprobación de 22 de septiembre de 1566. Sigue, en 1576, la edición de Alcalá de Henares por Sebastián Martínez, y, sólo en 1578, se publica en Barcelona por Jaime Sendrat. Cf. la edición de Rafael Ferreres, Madrid, 1971, p. 24 (Clásicos Castalia, 30).

vela 6 ocupa solamente unos cuatro renglones del reverso de un folio [y], como para llenar el hueco, se ha insertado un soneto que lleva por título *Fábula de la vieja y el espejo»* (p. 52); conocido el habitual horror de los copistas a los blancos, es posible que se introdujera un texto, el soneto 6 †, ajeno al autor de las restantes novelas: incluso la misma composición adoptada, soneto, abona tal posibilidad, ya que jamás (en las obras que conservamos) emplea Tamariz tal forma.

En la *Introducción* de McGrady sigue a las *Noticias biográficas* (páginas 13-18) un *Estudio literario* (pp. 19-83). Bajo el epígrafe *El lugar de Tamariz en el Parnaso español,* McGrady sitúa al licenciado «entre los primeros españoles que escribieron novelas a la manera italiana (...). El paso del tiempo demostró que los escritores más tardíos compartían el mismo gusto de Tamariz: los *novellieri* imitados por él (Ser Giovanni [Fiorentino], Straparola, Masuccio, Boccaccio, Bandello) figuran entre los favoritos de los dramaturgos y novelistas del Siglo de Oro» (pp. 21-22). Consideración aparte merece el hecho de versificar las *novelle* italianas: «acaso fuera el licenciado el primero en descubrir una fórmula que había de servir a Lope para la composición de muchas comedias: la expresión en verso y el asunto tomado del acervo de los grandes *novellieri* de Italia» (p.22) (15). Por todo ello considera McGrady que, «evitando exageraciones, cabe perfectamente situar a Tamariz entre los narradores secundarios de su época, sin rayar en tercera fila» (p. 22), quizás —concluye el profesor de Virginia— a la altura de un Timoneda, aunque, «si hubiéramos de preferir a uno de los dos, optaríamos por Tamariz, que, a fin de cuentas, sobrepuja al librero valenciano en sal y dominio de la técnica narrativa» (página 22).

La necesidad en Tamariz de conferir rapidez al relato fuerza el verso fácil, cuando no pobre. Incluso se diría que lo que de verdad interesa al licenciado, en la mayoría de las novelas, es contar cuanto antes un sucedido gracioso, sin tener que reparar en pinceladas psicológicas o estilísticas. Predominan los versos flojos, algo prosaicos y desnudos de figuras (aunque muy explicables por la dinamicidad del hilo narrativo que los trenza), junto con otros pocos que a las claras muestran ser un ejercicio lírico a la manera garcilasiana (por ejemplo, en las estrofas 93, 95, 958, etc.). No obstante ello, el indudable ingenio de Tamariz aflora chispeante en muchos lugares en que ágil-

(15) Las novelas en verso constituyeron un género muy floreciente en Italia, donde «existía un enorme fondo de ellas que, eclipsadas modernamente por las escritas en prosa, habían gozado de la gran predilección del pueblo durante los siglos XIV y XV. Al parecer, la mayoría de ellas se destinaban al canto en las plazas públicas y estaban vertidas en *ottava rima»* (McGrady, ed. *Novelas en verso,* p. 24). Ahí se nos justifica la elección de la *octava real* por Tamariz para la mayoría de sus novelas.

mente salpimienta la narración (por ejemplo, en las estrofas 97 —mal puntuada—, 285, 395, 475, etc.).

Algunas calas en los *Caracteres de la obra de Tamariz* se llevan a cabo en el apartado 2) del *Estudio literario.* En primer lugar, el valor moralizante, atribuido por Tamariz a sus narraciones, tiene una dimensión literaria —por la que entronca muy especialmente con la *Disciplina clericalis* y con el *Ysopet* (fuentes ambas, por ejemplo, de la novela cuarta, *Cuento de un gracioso caso)*— y otra dimensión histórica: «después del Concilio de Trento (1545-63) era práctica usual entre los novelistas españoles (e italianos también) hacer hincapié en el valor moral de sus narraciones, aun cuando no apareciera en parte alguna» (p. 25). En segundo lugar, con absoluta justeza deduce McGrady de ciertas fórmulas narrativas interpeladoras de un supuesto auditorio (p. 28) el carácter oral de las *Novelas en verso,* que, probablemente, «no fueron escritas para la publicación, sino para ser leídas en voz alta en veladas literarias» (p. 28). Ello explicaría, asimismo, «el que Tamariz mencione con tanto candor su falta de originalidad» (p. 28), solución adoptada para curarse en salud de las posibles censuras de sus oyentes (16).

Emprende el profesor McGrady en el apartado 3), último del *Estudio literario,* un *Análisis de las Novelas en verso.* Después de resumir el argumento de cada una de ellas (a veces, confiesa McGrady, se vale de los extractos de Rodríguez-Moñino), analiza sus fuentes (literarias y folclóricas) y sus valores narrativos. Así procede, una por una, con las diecisiete novelas.

Quizás hubiese sido conveniente en el capítulo titulado *La presente edición* (pp. 85-90) justificar el porqué de la selección de estas 17 novelas (el ms. March y otros consultados contienen, sin duda, mayor número de textos, a juzgar por las palabras iniciales de reconocimiento a Rodríguez-Moñino: «... en los meses siguientes me fue enviando fotocopias de la mayoría de los manuscritos que aquí se publican, más otros que él creía eran del licenciado sevillano. Transcribí los unos y convencí a don Antonio de que los otros eran de la pluma de fray Melchor de la Serna» (p. 9), toda vez que la filiación de algún texto —el soneto 6 †, al que ya nos hemos referido— se plantea dudosa. No sucede lo mismo con respecto a la supresión de «algunas obras publicadas por Rodríguez-Moñino en su edición de 1956 de las *Novelas*

---

(16) En nuestro Siglo de Oro la lectura de obras en público era un hecho habitual que llevaba implícitas continuas alusiones a la originalidad. Cf., entre muchos: A. González de Amezúa, «Formación y elementos de la novela cortesana», *Opúsculos histórico-literarios,* Madrid, 1951, pp. 194-279; J. Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español,* Madrid, 1961, pp. 10-25; W. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII,* Madrid, 1963, pp. 123-126; N. Salomon, «Algunos problemas de sociología de las literaturas de lengua española», *Creación y público en la literatura española,* Madrid, 1974, pp. 15-39.

en verso de Tamariz» (p. 86), porque en tales casos sí argumenta McGrady las distintas razones que le movieron a desecharlas por no considerarlas del licenciado (pp. 86-87). Con breves pero suficientes referencias a la *Ortografía del manuscrito* (pp. 87-89) y al *Criterio de la edición* (pp. 89-90) se pone fin a la completa *Introducción* que precede a los *Textos de las novelas* (pp. 91-386).

Dado que en la presente edición de las *Novelas* sólo se sigue un manuscrito, el de March, por considerarlo muy superior a los demás que contienen obras de Tamariz, si no es por corregir erratas evidentes, apenas hay notas textuales. Amplias son, no obstante, las notas de carácter general recogidas en las páginas 387-431. Síguenles cuatro *Apéndices: La correspondencia poética de Cristóbal de Tamariz y Francisco Sánchez* (pp. 435-442), *Texto de un pliego suelto que reproduce la novela cuatro (Cuento de un gracioso caso...)* (pp. 443-446), un *Poema atribuido a Tamariz* (Biblioteca de Palacio, ms. 2803, fol. 192r) (página 447) y otros *Dos poemas atribuidos a Tamariz* (Biblioteca Provincial de Toledo, ms. 506) (p. 449). Una extensa bibliografía, así como completos índices de abreviaturas, onomásticos y de notas cierran este libro fundamental, hito con el que contar para un «redescubrimiento» de nuestros Siglos de Oro.—*FRANCISCO FREIXA GARCIA-MORIÑIGO (Calatrava, 2, BARCELONA 17).*

UNA NUEVA INTERPRETACION DE «LA DEMOCRACIA ATENIENSE»

> *La Constitución que nos rige no tiene nada que envidiar a los otros pueblos, les sirve de modelo y no los imita. Su nombre es democracia, porque no tiende al interés de una minoría, sino al de la mayoría. (...) En Atenas los trabajadores saben de política y cualquiera que se mantenga aislado de los asuntos públicos es considerado como un ser inútil. Reunidos en cuerpo, los ciudadanos saben juzgar sanamente lo que se debe hacer, porque no creen que la palabra dañe la acción y, por el contrario, quieren que la luz salga de la discusión. Atenas es audaz por medio de la reflexión (...) Atenas es la escuela de Grecia.*
>
> (Oración fúnebre)

Nada mejor para definir lo que fue la época dorada de Atenas que la propia Oración de Pericles, modelo de oratoria y de programa político, en el que lo ideal y lo real aparecen unidos en una armonía y equilibrio fugaz, pero no por ello menos valioso. Hace dos mil qui-

nientos años quedaron ya planteados algunos de los problemas fundamentales que el hombre civilizado ha tenido que afrontar a lo largo de su historia y el eco del pensamiento crítico y político creado por los griegos ha gravitado continuamente sobre la historia occidental. En este sentido, el libro del eminente profesor Rodríguez Adrados, uno de nuestros primeros filólogos clásicos, sobre *La democracia ateniense,* editado por Alianza Universidad en este año (1), representa una aportación fundamental para el estudio de ese período brillante y breve, pero decisivo, cuyas repercusiones, como el autor señala, desbordan el marco de la ciudad-estado y afectan al hombre en general.

El análisis de la cultura griega puede hacerse desde múltiples perspectivas siempre que se tenga en cuenta que bajo su rica diversidad existe una unidad esencial que hace del mundo helénico un conjunto complejo y solidario del que ningún elemento permanece aislado o parcelado. Varias veces insistirá el profesor Rodríguez Adrados en esta unidad básica, que crea la necesidad metodológica de interrelacionar la historia ideológica y política de la democracia ateniense con un contexto histórico determinado, en el que las distintas líneas de pensamiento y los hechos históricos se entrecruzan y se influyen recíprocamente, sin poder establecer mecánicamente causas y efectos. Y así, el estudio de la democracia ateniense no sólo incluye la relación de acontecimientos históricos, sino la conciencia —o el lenguaje diríamos actualmente— de esos acontecimientos, conciencia o lenguajes que se manifiestan en distintos niveles que igualmente hay que relacionar. El profesor Rodríguez Adrados lamentará en este sentido que, con excesiva frecuencia, se han separado los estudios literarios y filosóficos de los de la historia política y social, y viceversa, cuando sólo partiendo de las distintas fuentes heterogéneas que se poseen del mundo griego (literatura, arte, ideas políticas, filosofía) y situándolas en relación dialéctica con su praxis concreta, dentro del marco más amplio de la cultura griega como conjunto, puede captarse su estructura y significación. Esto es lo que creemos ha logrado el autor en su excelente investigación de la democracia ateniense, que hace de su libro una lectura rigurosa y sugestiva.

El núcleo fundamental de la obra se centra en el estudio de la creación y elaboración que la Sofística hace de los ideales democráticos y en su realización a través de Pericles. Inserta en la corriente de la moderna historiografía clásica, se construye una nueva valora-

(1) Se trata de la segunda edición, algo reducida, del libro *Ilustración y Política en la Grecia clásica,* editado por Revista de Occidente, Madrid, 1966. La reducción afecta a un capítulo entero de la parte II y dos epígrafes de la parte III, además de notas de fuentes antiguas y algunas ejemplificaciones, que en nada afectan a las tesis centrales del libro.

ción del movimiento sofístico, totalmente apartado de la imagen que legaría Platón y que fue admitida durante siglos. El profesor Rodríguez Adrados distingue de una forma exhaustiva y rigurosa entre la primera Sofística, creadora de las bases ideológicas de una democracia laica y contemporánea de ese momento de equilibrio y esplendor que representa la Atenas de Pericles, y la segunda Sofística, que vive la tragedia de la guerra del Peloponeso y sus consecuencia desastrosas para toda Grecia. Este estudio de la Ilustración sofística en sus dos etapas constituye uno de los logros del libro comentado, que clarifica ese período de la historia del pensamiento griego frecuentemente oscurecido por el brillo posterior de Platón y Aristóteles, cuya obra, sin embargo, no sería concebible sin la aportación de los sofistas.

En efecto, la Ilustración sofística supone la implantación del pensamiento crítico y racional, que nace unido desde el principio a la reflexión política y que es bastante anterior a la sistematización del pensamiento realizada por Sócrates y Platón. En gran medida, la conquista de la razón va unida a la conquista de la democracia en la historia de Grecia y la historia del proceso de racionalización engloba tanto la razón política como la razón científica. Atenas fue transformándose, a través de un desarrollo muy complejo, hasta convertirse en el centro del mundo antiguo mediterráneo y en una potencia lo suficientemente rica para intentar un experimento político nuevo: el de la democracia. Democracia que se asienta, bien es verdad, sobre graves contradicciones internas y externas que harán fracasar el experimento, pero no sin dejar un legado decisivo en la historia del pensamiento y de la práctica política, al haber demostrado, o intentado demostrar, que la convivencia era posible sobre la base de la igualdad y de la racionalidad humana.

EPOCA ARCAICA E IDEALES ARISTOCRATICOS

Evidentemente, el pensamiento racional y la reflexión política no es una creación *ex nihilo* de la Sofística; sus orígenes son muy anteriores y sus bases surgen ya claramente con la crisis de los regímenes aristocráticos. La mayoría de los autores han subrayado la *continuidad* del pensamiento griego en el sentido de que no hay bruscas rupturas entre el pensamiento tradicional y el democrático o más aún entre el mito y la filosofía. Existe ya en los mitos griegos, como es sabido, una racionalización y una estructuración tal que ha movido a considerar el surgimiento del pensamiento racional en Grecia como

una secularización, en buena medida, del pensamiento mítico. Precisamente esta integración que, a veces no sin tensión, se realiza en Grecia entre los nuevos elementos y los antiguos, constituye uno de los fundamentos de la vida griega.

Desde el comienzo de su historia, son los poetas los educadores del pueblo, los «sabios» por excelencia, y de ahí la necesidad de insistir en la interrelación de los fenómenos culturales, ya que en los poetas arcaicos y en la tragedia después se encuentran las raíces de todo el mundo heleno.

Ello explica que se señale cómo en la mentalidad aristocrática están ya las líneas maestras de la cultura griega, líneas que evolucionarán bien de forma directa o bien por reacción y que cristalizarán en nuevas concepciones del hombre y del mundo. El sistema social aristocrático primitivo de Grecia, con una nobleza internacionalista en función de sus intereses de clase, crea una cultura unitaria en la que los ideales aristocráticos se extenderán paulatinamente a otras capas sociales, no sin ser transformados en esa extensión, a veces sustancialmente, pero conservando siempre un sustrato común que hace luego posible el equilibrio democrático posterior.

Valores agonales como la moral del éxito, el honor y la fama como determinantes de la acción con independencia de su intencionalidad, la confusión, por tanto, entre culpa y error, ser y parecer; en una palabra, valores de carácter competitivo propios de un régimen nobiliario en el que se impone el ideal del héroe, se entrecruzan constantemente con los valores racionales y morales posteriores. Igual ocurre con los principios cooperativos de la aristocracia que posibilitan la convivencia social, tales como el «aidós» o respeto a los demás y la «sophrosyne» o sentido de la medida propugnada por Teognis y Píndaro, que serán piezas fundamentales del juego democrático subsiguiente. Ello es posible en función, como se apuntó anteriormente, de ese alto grado de racionalización en la concepción del mundo, de la divinidad y de la humanidad («de una misma raza, única, son los hombres y los dioses...», afirma Píndaro), que posibilita ser utilizado progresivamente por las nuevas clases surgidas del gran desarrollo marítimo y mercantil griego, dando una configuración política y social a toda la Hélade.

Son estas nuevas clases, con su exigencia democrática de leyes escritas primero y de participación política después, las que forman el sustrato real de la reflexión política básica en Grecia sobre la *justicia*. Pues en efecto, es esta idea de justicia como orden que preside el universo la que sirve de hilo conductor del pensamiento

político desde Hesíodo y los filósofos presocráticos hasta la Sofística y la elaboración sistemática de Sócrates y Platón, en un abanico amplio y, muchas veces, opuesto de búsqueda de su fundamentación.

DEMOCRACIA DE BASE RELIGIOSA

Sobre el nuevo orden surgido de la revolución de Clístenes y de las Guerras Médicas se implanta en Atenas la constitución democrática a principios del siglo V antes de Cristo. Su justificación teórica se encuentra en Esquilo, que recoge todas las corrientes anteriores y de él salen convertidas en la base de toda evolución futura. Según señala el profesor Rodríguez Adrados, Esquilo representa una fase nueva en la historia intelectual de Grecia; ejemplifica el doble equilibrio logrado entre las viejas y las nuevas clases en Atenas, entre pueblo y aristocracia en el interior y con la Liga Marítima en el exterior. Equilibrio definido como justo y traducido en el plano del pensamiento en una integración de los antiguos ideales de la aristocracia, ahora aceptados por toda la ciudad, pero, a su vez, modificados con el nuevo elemento de la justicia protegida por los dioses.

Esta situación se altera con la revolución de Efialtes en el año 462, que despojó al Areópago de parte de sus funciones, en beneficio de la asamblea y los tribunales constituidos democráticamente. Pero las causas que llevan a la ruptura de esa primera etapa de equilibrio de la democracia ateniense (la segunda tendrá lugar bajo Pericles) se encuentran, por un lado, en el desarrollo constante de la flota ateniense que fortalece los demos e inclina la balanza del lado del pueblo, con el consiguiente descontento aristocrático y, por otro, en la expansión exterior ateniense que acabó convirtiendo la Liga en simple dependencia de los aliados respecto a Atenas.

El equilibrio entre clases sociales y entre los elementos antiguos y nuevos, es perceptible en la gran poesía del siglo V: la *Tragedia*, donde la fusión de la épica y la lírica, de los valores tradicionales y de los nuevos valores racionales se entremezclan, se apoyan y se contraponen constantemente. A través de Esquilo, vuelve a plantearse el viejo dilema trágico, ya presente en las epopeyas homéricas, entre la valoración positiva de la acción del hombre y, al mismo tiempo, la conciencia de su limitación entre la necesidad de obrar y el riesgo de tal actuación, dilema trágico que no llevó a los griegos al quietismo, sino al desafío de la acción. El héroe esquíleo se encuentra entre dos alternativas igualmente funestas; en cualquier caso, aun obrando justamente, caerá en «hybris». Con ello se marca la insuficiencia del

obrar humano o, de forma más matizada, la insuficiencia del viejo ideal del héroe aristocrático, pero nunca hay en la gran tragedia griega ni el menor asomo de maniqueísmo; si los héroes homéricos lloraban y compadecían el destino cíclico del hombre, los héroes trágicos muestran el estrecho enlazamiento entre el bien y el mal. El equilibrio que traduce la obra de Esquilo no es un equilibrio racionalista puro ni en línea recta, como se señala en el libro comentado; su mundo no es un mundo bien ordenado en que el injusto es castigado y el sabio premiado, sino que todo tiene su valor aunque las diferentes opciones no sean compatibles entre sí y conduzcan al conflicto. Si el fondo tradicional y los valores agonales se rastrean en la tragedia, también se observa en Esquilo la ruptura de ese dilema trágico a través del nuevo orden de la justicia. Una justicia no asentada solamente en la protección de los dioses, sino convertida en un valor en sí que garantiza la conciliación entre autoridad y libertad, individuo y comunidad, acción libre del hombre y expresión de la voluntad divina. Esa idea central es la expresión, en definitiva, de la Atenas de Clístenes, de la avenencia entre aristocracia y pueblo, del ideal de concordia y armonía que preside el mundo griego, es una idealización de la democracia como única forma de vida digna del hombre.

De esta manera proporciona Esquilo la base de la democracia política, establecida sobre una conciliación a la que dio un fundamento divino, calificando de «justicia» el comportamiento del hombre democrático.

PRIMERA ILUSTRACION: DEMOCRACIA LAICA

La Sofística sigue los caminos iniciados por Esquilo, pero con una innovación radical: se prescinde del fundamento divino del orden social y político y se asienta la democracia, no ya en la divinidad, sino en la *naturaleza humana.* De la concepción que sostenía la democracia sobre la base de unos principios absolutos garantizados por la divinidad, se pasa a la búsqueda de valores exclusivamente humanos, valores que, en cierto sentido, pretenden ser también absolutos, pero que, en otro, introducen irremediablemente el factor de relativización. Es en esta búsqueda de fundamentos exclusivamente humanos y en la crítica por tanto a lo anteriormente establecido, en lo que la Ilustración sofística se asemeja al proceso de racionalización y secularización que conocerá Europa en el siglo XVIII.

En este proceso de racionalización y secularización de la época sofística, impulsado en la práctica por el desarrollo material e intelectual de la Atenas democrática juega una especial influencia el pensa-

miento jonio: Anaxágoras, Diógenes, Protágoras, Pródico, Hipódamo, etcétera, proceden de la avanzada Jonia e influyen decisivamente sobre una Atenas siempre más conservadora que las *polis* de Asia Menor, pero que supo vincular como ninguna otra los nuevos principios racionales con los elementos tradicionales, creando así ese equilibrio asombroso que fue la democracia.

El surgimiento del movimiento sofístico responde, pues, a una nueva situación democrática y a un nuevo orden y clima intelectual. En el libro que nos ocupa, se analiza cómo los sofistas forman parte de un contexto más amplio, en el que también se desarrollan filósofos como Anaxágoras y Demócrito, médicos, artesanos, adivinos y otros profesionales liberales que viajan de ciudad en ciudad ejerciendo su arte por dinero y organizando su profesión bajo el modelo del trabajo asalariado y, en fin, el nacimiento y desarrollo del teatro, instrumento educativo por excelencia, sólo es posible en ese nuevo contexto democrático que crea Atenas.

Los sofistas son impensables fuera de la ciudad democrática: son individuos independientes y viajeros, pero siempre al servicio de la ciudad; educan a la juventud y están desligados de la tradición, pero preocupados por los problemas del hombre y el Estado, a los que aplican una investigación racional. Equiparados a asalariados y alejados por ello del círculo de ideas de la antigua aristocracia, que empleaba sus riquezas para lograr honor o fama en el servicio al Estado, su desenvolvimiento sólo es posible en un sistema político como la democracia, que permitía el acceso a la política al ciudadano que gana un salario al servicio de la ciudad, posibilitando de esta manera la participación de los que no poseían riquezas propias. A estas nuevas clases ciudadanas se dirige la enseñanza sofística, aportando una educación racional a los individuos precisamente para mejor servir al Estado y a la democracia.

Esta enseñanza es posible en función de esa idea de naturaleza humana, igual para todos los hombres y definida por su racionalidad. Naturaleza racional que hace posible la convivencia democrática y se constituye por tanto en la base de la democracia laica. El *logos* se convierte en el motor del conocimiento y la acción; no son ya los dioses quienes gobiernan a los hombres, sino la razón humana, que opta entre varias líneas de conducta y decide la práctica. La virtud de obrar está, pues, unida a la sabiduría del conocer. De ahí el optimismo antropológico de la Sofística. Sobre la base de una cierta regularidad de la naturaleza, se hace posible la fundamentación de un «arte» que la desarrolle favorablemente. De forma similar a lo que ocurre en la medicina con el cuerpo humano, la política como

tecné puede compensar la fortuna al operar con la inteligencia sobre la base de la naturaleza humana. Por ello es posible la enseñanza de la *areté* política, pues todos los hombres, en virtud de su naturaleza racional, la poseen ya o tienen capacidad de adquirirla y perfeccionarla. Toda la Ilustración cree en la posibilidad de un mejoramiento, de un progreso en la convivencia y desarrollo humanos, pero despojado de la connotación mesiánica que tendrá siglos más tarde para los hombres del XVIII.

A través del famoso mito de Protágoras no sólo se define la naturaleza humana, sino que también se hace la historia de su propia creación por el impulso de la necesidad. Porque el hombre carece de las perfecciones de los otros animales, que a la vez les limitan al especializarlos, se ve forzado a una adaptación creadora y a una imitación de la naturaleza como vía de progreso. Las habilidades técnicas primero, y determinados comportamientos sociales después, responderían a la evolución de esa adaptación a la necesidad. De esta historificación de la naturaleza humana depende toda la problemática sobre si el fenómeno determinante fue la mano (Anaxágoras) o el *logos* (Aristóteles), pero, en cualquier caso, lo que ahora interesa es resaltar que para la Sofística esa evolución depende siempre de causas humanas, no divinas.

La idea de naturaleza humana conlleva también la idea de igualdad y de concordia y posibilita la aceptación de la autoridad, basada siempre en la sabiduría, en el *logos*, nunca en la pura fuerza. Si la comunidad se funda en una igualdad basada en la naturaleza, la autoridad se justifica por su superioridad intelectual puesta al servicio de todos, ya que los hombres son iguales en lo fundamental, pero poseen ciertas diferencias de grado que permiten su perfeccionamiento por medio de la educación. Con ello queda destruida la anterior teoría aristocrática, según la cual existían hombres superiores o inferiores por nacimiento; en la ciudad democrática todo es cuestión de inteligencia natural y de aprendizaje o enseñanza.

El poder, pues, se configura como un simple depósito que el pueblo confía a los gobernantes y sobre los que se erige un severo control. Esa idea y praxis democrática, basada en la igualdad de los ciudadanos y con un poder delegado en los magistrados, del que constantemente éstos tienen que rendir cuentas, es el sistema que la primera Ilustración ha encontrado funcionando y justificado sobre una base religiosa; su innovación radical, como se dijo, es asentarlo sobre bases exclusivamente humanas.

Por tanto, el empleo de la razón implica la posibilidad de perfeccionamiento del Estado, al tiempo que libera al individuo de conduc-

tas miméticas tradicionales. Obviamente, esta crítica racional tiene sus riesgos, ya que si primero pone en cuestión las instancias religiosas o tradicionales, más adelante puede seguir su marcha demoledora hasta poner en cuestión la propia ciudad, así ocurrirá en la segunda Sofística, en que el uso de la libre razón conducirá al puro individualismo o a la doctrina del más fuerte. Sin embargo, esta derivación no era inevitable. Lo importante, sostiene el profesor R. Adrados, es que esta primera Sofística no es solamente crítica (rasgo fundamental de la segunda), sino que aporta una doctrina constructiva referida al progreso del individuo y del Estado y que no tenía por qué haber desembocado en la desintegración práctica e ideológica del contexto democrático en que había nacido. Si así ocurrió, fue debido a circunstancias históricas muy concretas, como se verá más adelante.

SOFISTICA Y PERICLES

En uno de sus capítulos más notables, el que analiza el contenido de la Oración Fúnebre y su contrastación con los datos reales históricos, el autor de *La democracia ateniense* insiste, como tesis central, en que la Sofística no es mera teoría, sino que es expresión de un espíritu laico y racional que se concreta en la democracia de Pericles. Pericles sería el gobernante-filósofo que reclamaría después Platón, sólo que su filosofía es la sofística. Ello sólo es comprensible en el contexto general griego, en que filosofía y política marchan al unísono y en donde la unidad de lo objetivo y subjetivo, individuo y comunidad, todavía no se ha escindido, aunque tiene en su seno fuertes contradicciones.

Así, pues, en la Oración se encuentra la ideología sofística magníficamente expresada, con las tensiones internas que ya se empiezan a manifestar y que estallarán con la guerra del Peloponeso. Tensiones entre la ley tradicional y la racional o igualitaria, entre el «prestigio» del noble y las prerrogativas de la inteligencia, entre lo individual y lo colectivo. Pero todavía en la Oración y, en gran medida, en la praxis de la época esas antítesis aparecen conciliadas; Atenas bajo Pericles representa un momento fugaz e inestable, pero casi perfecto de equilibrio y armonía, una obra de arte difícilmente repetible.

SEGUNDA SOFISTICA Y GUERRA DEL PELOPONESO

En la Atenas de Pericles confluyeron la Grecia religiosa y tradicional (Heródoto y Sófocles) y la Grecia democrática y racionalista. Pero a la muerte de Pericles y el desarrollo negativo para Atenas de

la guerra del Peloponeso, tal equilibrio se rompe. La democracia religiosa y tradicional deriva hacia un partido aristocrático, partidario de la oligarquía, mientras que la democracia laica se convierte en un partido democrático que linda constantemente con la demagogia. Las contradicciones internas de la democracia ateniense —los enfrentamientos de clases, de lo tradicional y lo racional— desembocan en ruptura abierta, empujadas en gran medida por la grave incompatibilidad que suponía la política exterior ateniense. La democracia necesitaba del imperialismo sobre sus colonias y aliados para poder mantener el mínimo de abundancia material necesario para el desarrollo de su experimento político, pero ese imperialismo suponía hacia el exterior todo lo contrario de lo que había logrado en el interior y, en última instancia, precipitó su ruina. La guerra del Peloponeso exacerbó, por tanto, el desequilibrio interno, ya que lo más grave para el proceso interior, de progresiva radicalización democrática y creciente lucha de clases, fue el coincidir con una guerra con el exterior y, además, una guerra perdida.

Quizá éste sea uno de los puntos más interesantes y también más controvertidos de las tesis de la obra del profesor Rodríguez Adrados, pues si bien es verdad que la guerra exterior aceleró una guerra civil interna, a veces larvada y a veces abierta, que condujo a la democracia ateniense a un callejón sin salida, también es cierto, como más adelante se señala, que faltaba todavía el sentido de revolución que hubiese podido dar soluciones nuevas de recambio a una situación cegada históricamente. En cualquier caso, es evidente que, así como la victoria de las Guerras Médicas unió e integró a los atenienses, las derrotas sucesivas en la guerra del Peloponeso los desintegró y desunió en forma definitiva. La crisis económica y social interna, el empobrecimiento del campo, la contradicción entre la exigencia de igualdad económica y la base infraestructural de Atenas, inadecuada para lograr toda una elevación masiva de la sociedad, hicieron inviable el ensayo democrático. La carencia de una plataforma económica estable capaz de crear riqueza y abundancia sin necesidad de recurrir a la política exterior imperialista impidió que Atenas desarrollase todas las posibilidades que la ideología sofística ofrecía como soluciones de recambio. En cierto sentido, podría decirse que la democracia ateniense llegó hasta donde podía, sin que ello implique considerar su fin como inevitable. Muy al contrario, la Ilustración abría caminos constructivos que, sin embargo, quedan sin abono práctico.

En realidad, factores constructivos y destructivos están tan indisolublemente unidos que resulta difícil juzgarlos en bloque. El pensamiento de la Ilustración, que pretendió en un momento dado lograr

una síntesis equilibrada, fue absorbido por todos y utilizado al servicio de valores antitéticos. Si se desarrollaron a partir de la segunda Sofística los factores más desintegradores, se debe a una situación histórica de crisis aguda que precipita el proceso. El propio racionalismo ilustrado había contribuido a liberar las fuerzas premorales que habitan en el hombre al llevar hasta sus últimas consecuencias su crítica relativista y así estas fuerzas se desenvuelven ahora con un sistematismo y rigor desconocido en la etapa prerracional.

Los nuevos elementos constructivos, cosmopolitismo y humanitarismo, sin tiempo para sedimentar, serán heredados posteriormente por la helenística, pero no aprovechan a la polis ateniense. El equilibrio y la medida de la primera Ilustración queda roto en la segunda. Individuo y Estado, democracia religiosa y democracia laica se escinden finalmente. La base del pensamiento sofístico de esta segunda época seguirá siendo la naturaleza humana, pero ahora la naturaleza se definirá de formas diferentes, quedará opuesta al *nomos* y dará lugar tanto a corrientes igualitarias y humanísticas (cosmopolitismo, predicación de la liberación de los esclavos, liberación de la mujer, etcétera) como a corrientes desigualitarias que propugnan el derecho del más fuerte y justifican la tiranía y el imperialismo exterior. En cualquier caso, tanto desde un punto de vista como desde el otro, el individuo queda opuesto a la polis y una ola de irracionalismo barrerá todas las posiciones.

Toda Atenas es como un gran héroe trágico impotente ante los acontecimientos. La nueva democracia, después de las guerras peloponesias, carece de instrumentos ideológicos apropiados y sus posibilidades creadoras se han agotado por el momento. Pero, a pesar de su quiebra, fue el primer gran intento de construir una sociedad más racional, paradigma de la evolución social del hombre al llegar a un cierto grado de desarrollo material e intelectual. Su problemática, pues, sigue siendo la nuestra.

SOCRATES Y PLATON

La última parte del libro está dedicada al nuevo planteamiento que supone el pensamiento socrático y el pensamiento platónico. Para el autor, Sócrates lleva a su culminación un pensamiento religioso y tradicional que se apoyaba en valores fijos, pero imbuyéndolo de racionalismo. Hay en el pensamiento socrático igual mezcla de motivos racionales que religiosos; Sócrates quiere fundamentar racionalmente

unos valores que son esencialmente los de la tradición, pero, en función de su propio racionalismo, acaba destruyendo radicalmente lo que quería salvar. De ahí el choque inevitable con Atenas, patentizado en su muerte.

En la elaboración socrática vuelve a darse la unión tradicional entre lo virtuoso, lo bello, lo justo y lo que hace feliz, sólo que con una diferencia básica respecto al pensamiento anterior; para dar una base firme a la virtud, tiene que llevar a sus últimas consecuencias el proceso de interiorización, que ya estaba en marcha. Sienta así las bases de una nueva política que se opondrá al relativismo sofístico, pero que tampoco salvará a la *polis*. Su moralidad, pura, acaba destruyendo no lo que hay de egoísta e inmoral en la acción humana, sino la propia acción humana; su extremo racionalismo supone la eliminación del drama de la complejidad; su concepto del hombre es más esquemático e incompleto que en la Sofística y, en este sentido, el profesor Rodríguez Adrados considera que Sócrates supone un retroceso al rechazar una de las aportaciones básicas de la segunda Sofística, la que afirmaba que la naturaleza humana no se componía solamente de «lo racional», sino también de lo irracional o *hybris* (aceptada ahora como parte integrante de la condición humana y no con un sentido de condena como en la antigua tradición, aceptación que si bien tenía sus riesgos de irracionalismo, abría al mismo tiempo otros caminos al conocimiento).

Desde el punto de vista de la teoría y práctica política, el absolutismo de los valores socráticos no deja margen para una política realista y de concordia. Como todo moralismo extremado, conduce a un concepto simplificado de la vida humana. Si la Sofística buscaba lo verosímil, Sócrates busca lo verdadero, lo que, en la práctica política, se puede traducir en un totalitarismo. Si se afirma que sólo hay una virtud que es la justicia y que automáticamente la elige todo aquel que la conoce, el paso deductivo para afirmar que sólo quien posee esa verdad y esa virtud puede gobernar es en realidad muy pequeño. Sócrates no lo dio, pero sí su discípulo Platón, dando así un giro de 180 grados respecto a lo que había significado la democracia ateniense. La identificación de conocimiento y acción conduce a un intelectualismo ético, que, si bien contiene elementos progresivos —la no escisión de la teoría y práctica humana y la vuelta a la unidad, la fe en la razón—, también posee elementos muy regresivos que esquematizan al hombre al eliminar en él todo lo no racional, conduciendo a la ilusión de que quien conozca el Bien, forzosamente lo pondrá en práctica. Lo peor es que todo moralismo

excesivo tiende a la división maniquea del bien y el mal y, por tanto, dificulta la convivencia social.

De esta forma, el profesor Rodríguez Adrados, desde una perspectiva liberal, considera más fructífera la teoría y práctica sofística, a pesar de sus limitaciones, que el socratismo y su secuela platónica. Aquélla dejaba más márgenes reales, puesto que no pretendía «poseer la verdad»; mientras que toda doctrina que se considera la única verdadera conduce forzosamente a la violencia y a la teoría de que el fin justifica los medios. El camino de la moralidad forzada pasa por la inmoralidad, a lo que no escapó tampoco Platón.

Sin embargo, el racionalismo socrático y platónico, aparte de otros elementos importantes, permitió transmitir una estabilidad y seguridad mínimos que evitaron la desintegración relativista o la confusión precientífica, y sobre su base se edificaron los sistemas lógico y científico del pensamiento occidental. Bien es verdad que esa estabilidad y claridad mental tuvo sus costos, pero, una vez más, sè demuestra que no hay ganancias absolutas en la Historia.

Platón es, pues, un gran avance y también un gran retroceso. Los elementos de reacción y progresismo están profundamente mezclados, pero en conjunto, de las distintas lecturas a diferentes niveles que pueden hacerse de Platón, el profesor Rodríguez Adrados insiste especialmente en sus aspectos tradicionalistas, esto es, de restauración aristocrática (aun en contra de la voluntad de Platón), y en los aspectos totalitarios, esencialistas y, en definitiva, destructores de las vías que por el camino del relativismo había abierto la Sofística. Todo el libro que comentamos está atravesado por la dicotomía y la mixtura entre los elementos tradicionales y los elementos racionales de la vida griega y, en última instancia, son los primeros los que se intentan imponer con el socratismo y platonismo, aunque tan extremadamente racionalizados que resulta imposible su aplicación práctica. Por distinta puerta, la restauración tradicionalista platónica deja entrar aquello que quería expulsar de la polis: la violencia, la desintegración, el individualismo. A partir de un dirigismo que ahoga la libertad individual y el relativismo se acaba con lo que había constituido la particularidad de la polis: el desarrollo individual. En resumen, la concepción del hombre y del mundo de Sócrates y Platón resulta empobrecida y esquemática en comparación con la riqueza de posiciones de la Sofística, si bien quedan incorporadas en aquéllos parte de las ganancias del pensamiento racional de la Ilustración.

No se puede hablar de la cultura griega —ni de ninguna otra— como superior o inferior a otros ámbitos culturales. Desde el punto de vista antropológico e histórico, cada sociedad concreta ha creado sus instrumentos culturales para relacionarse con la Naturaleza y con los otros hombres, y sólo son susceptibles de análisis en función de su propio contexto y no de otras civilizaciones. Sin embargo, toda cultura tiene unos rasgos diferenciadores que, en algunos casos, pueden dar lugar a innovaciones radicales que trascienden con mucho su propio ámbito. Tal es el caso del pueblo griego, que representa un giro importante en la Historia del mundo. En ningún otro lugar, subraya Rodríguez Adrados, se dio con tal intensidad la afirmación del individuo aislado que crea una sociedad autónoma apoyado en su sola razón y no en una fe o creencia tradicional. Se trata de una cultura «creada libremente por individuos particulares, no reyes ni sacerdotes, con crítica consciente y directa de la tradición» (p. 441).

Desde el principio se concibe el mundo griego como un mundo de hombres, con una unidad fundamental basada en su racionalidad; de ahí la posibilidad de convivencia social por la persuasión y la discusión, es decir, por la aplicación del logos a la vida política. Sólo en ese contexto fue posible la creación de la democracia, de la ciencia, de un individualismo radical, pero también de un nuevo sentido de libertad y humanismo. La introducción por los griegos de la conciencia racional en la Historia trastoca las sociedades establecidas. La acción del logos tiene un carácter crítico y disolvente de las normas tradicionales y la crítica racional, como fuente de cambio y dinamicidad, crea una constante tensión en el hombre que, por un lado, necesita de un mundo ordenado que le proteja del caos y de la anomia, y por otro ya no puede prescindir de su razón crítica a pesar de que no le proporcione seguridades ni tenga respuestas para todos los problemas humanos. Simplemente le abre nuevos interrogantes.

De ahí el constante desequilibrio y la tentación siempre presente de prescindir de lo verosímil para acogerse a lo absoluto. Si un excesivo racionalismo conduce a un empobrecimiento del hombre y a la esquematización dogmática que identifica la razón científica como única racionalidad, la resistencia al racionalismo griego (ya presente desde Roma) intenta negar la lucha dramática que provoca la sustitución de los viejos regímenes gastados por un ordenamiento más racional. Por ello, la historia griega es paradigma de esa tragedia permanente entre los elementos progresivos y racionales, cuya detención conduce a la decadencia, y los principios tradicionales que

proporcionan estabilidad. Por otro lado, nuestra historia es continuación de la helénica, y la ciencia y la técnica actual han hecho posible una serie de cosas tanteadas teórica, y a veces prácticamente, en Grecia. Con independencia de su posible carácter positivo o negativo, según la óptica desde donde se observe, el hecho es que la historia del mundo está impregnada de la historia helénica, no sólo a través de la influencia occidental en el resto del mundo, sino porque los hombres sueñan realizar lo que los griegos intentaron: construir un mundo con su pura razón y presidido por la justicia.

Quizá nunca como ahora en la historia occidental se ha hecho urgente insistir en estos aspectos de la historia griega, justo en el momento en que, en algunos sectores, se está llevando a cabo una ruptura con los clásicos. Ruptura grave que supone el paso a un modelo de sociedad empobrecido y ahistórico, como el profesor Rodríguez Adrados ha señalado también en otro lugar (2). Ello es tanto más sensible en ciertas corrientes educativas, presentes, por desgracia, en nuestro país, que sólo propugnan el aprendizaje de ciertas técnicas formales y alejan al hombre de su propia historia, olvidando el sabio aforismo de que los hombres que no recuerdan su pasado están condenados a revivirlo. — *M.ª DEL CARMEN IGLESIAS (Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Universidad Complutense, MADRID).*

---

(2) Véase «Lenguas clásicas y educación en la España contemporánea», *Revista de Occidente* núm. 148, julio 1975.

EVOLUCION DE LA OBRA POETICA DE ROLANDO CAMPINS

Rolando Campins es un joven poeta cubano exilado. Esta triple adjetivación le encuadra ya en una serie de circunstancias muy concretas que van a condicionar poderosamente la evolución y temática de su obra. Nació en Palma Soriano, provincia de Oriente (Cuba), en 1940. En 1959 dejaba su país y se convertía en un exilado como tantos otros miles de cubanos. Desde entonces, su residencia y centro de trabajo es Nueva York. No me voy a ocupar tanto de detalles biográficos no esenciales como de su obra propiamente tal. Su primera modalidad poética, su veta inicial, es netamente popular, folklórica, costumbrista; su poesía se radica, nace y crece en su pueblo natal. Este le proporciona los temas, los ritmos, el lenguaje, el colo-

rido y el anecdotario que constituyen sus dos primeras obras, *Vecindario* y *Sonsonero mulato.* Es lógico que el joven exilado comience a sentir nostalgia por la tierra de la cual se ha desgajado; el exilio, aunque sea voluntario, siempre es una ruptura traumática incuestionable. Elige la expresión poética en un intento más o menos consciente de recobrar todo lo que ha dejado atrás. Emprende un viaje psicológico a lo que fueron paisajes, anécdotas y personajes de su infancia. Así pues, leyendo los poemas de estos dos primeros libros nos damos cuenta de que su punto de mira no es sólo el del joven en sus años veinte, sino que frecuentemente es el del niño descubriendo el mundo de colores y músicas abigarrados que le rodean, contemplando atónito los misterios que saltan a sus ojos. Los «arrorros» de *Sonsonero mulato* no son solamente los que él pudo oír cantar a las jóvenes madres para sus hijos, sino los que en el fondo de su subconsciente sigue oyendo de cuando le eran cantados a él por su propia madre.

En *Vecindario* (Ed. Icharopena, Zarauz, 1965) todo es juvenil, a veces casi infantil. Sus versos son todavía pasos indecisos, frecuentemente imperfectos. Son intentos más o menos conseguidos de iniciar un camino que le llevará lejos. El tema, el tono, el ritmo incluso, son precisamente el de ese vecindario donde nació y empezó a conocer el mundo. Las gentes que le rodean van haciendo impacto en su vida a medida que va creciendo. De modo particular, la «Canción de la muda» nos revela el descubrimiento que el poeta-niño hace de la imperfección de este mundo: «qué música / asfixiante, cuando piensas / y la voz no te salta, no te ayuda». Expresa su deseo de poner algún remedio en este desorden físico y moral, de cambiar lo que está mal hecho: «ponerle... / ... una / risa en la lengua / para aliviarle el habla». Vemos su dolor al comprender su impotencia y limitación: «Me da pena de ti, volviendo mueca / el gesto que tal vez pudo ser gracia» (p. 12). Pronto empieza a sentir los primeros latidos, entre infantiles y juveniles, del amor: «y eras mi alegre / noviecita rural» (p. 14). Rostros y personajes van pasando por nuestra mente. Escenas de la escuela y de la calle se suceden. El verso e incluso el lenguaje son adaptaciones muy personales y subjetivas de verso y lengua. Los localismos son frecuentes. Vacila con cierta inseguridad en rima y medida. Pero, a pesar de ello, su mensaje queda transmitido; aquel mundo queda recobrado de un verso a otro, de uno a otro poema. Al fin, nos lleva a su misma familia, a su casa, descubriéndonos las personas y objetos más queridos. Y acaba dejándonos en un silencio y una noche de espera (dos últimos poemas). Así acaba este libro que sin duda no deja de ser primerizo y emo-

cional, porque todo lo que supone está asociado con esa emoción fresca e impoluta del mundo de la infancia. Por ello, a pesar de todas las imperfecciones que podemos ver en él y de cierto sentimentalismo aquí y allí, comprendemos el cariño que por este libro siente hoy todavía su autor, casi apego; porque lo que este libro contiene es casi todo lo que el poeta pudo recuperar de su infancia y del país que dejó.

Al despertar de la noche en que nos dejó en *Vecindario* nos parece salir del silencio íntimo de su casa y de la contemplación de los retratos que nos había presentado a las calles de ese vecindario, y de los pueblos cercanos agitados y bullangueros a fiestas llenas de colores y sonidos tropicales. En *Sonsonero mulato* (Nueva York, Nueva Sangre, 1969) todo es ritmo, música, bullicio y color. Esta obra sigue siendo una recreación del pasado. Con todo, el tema ha variado notablemente; también han variado el sentido del ritmo (más vivo, poético, cargado de expresión folklórica), del verso (más desarrollado, más regular, con preferencias por el arte menor) e incluso del lenguaje (más despersonalizado y socializado), que recoge numerosos localismos, variaciones, tonos diferentes, a veces casi susurros.

En este libro se juntan niñez, infancia y juventud y el impacto que sobre ellas tiene el mundo mulato circundante. Muy significativamente, dentro del enmarque que hemos señalado aquí, *Sonsonero mulato* está dedicado a su tierra natal, de «ritmo vibrante y pegajoso / producto de la sangre de los negros». Ha dado un paso adelante, pues mientras que en la obra anterior el poeta se limitaba en su horizonte geográfico a su pueblo natal, a su casa y familia, en esta última lo amplía a su comarca, la provincia de Oriente.

El libro tiene cinco partes, cuyos títulos son un indicativo del temario: «Sones de sangre mulata», «Estampas populares», «El son por dentro», «Arrorro» y «Bilongo». Las citas de canciones y dichos populares son frecuentes al principio de cada poema. En definitiva, estamos ante una obra eminentemente folklórica. Existen en ella ecos de obras de Nicolás Guillén *(Motivos del son, Sóngoro cosongo, West Indies, Ltd.)* e incluso del folklorismo enraizado en la tierra del *Romancero gitano,* de García Lorca. Como ya apuntábamos antes, su técnica poética se ha desarrollado, pero de un modo subjetivo y personalísimo. Si vamos a juzgar su verso por los cánones oficiales, tendremos que condenar su técnica casi en pleno. La realidad es que su versificación rompe todos los cánones establecidos y se hace totalmente subjetiva, sin que por ello pierda un fuerte sentido de la medida, del ritmo y de una rima asonantada generalmente indeterminada. Paradójicamente, predomina un fuerte sentido del ritmo

vivaracho, juguetón, a veces jocoso y siempre de una musicalidad persistente que uno no puede evitar seguir con todo su cuerpo.

En suma, bien podría decir que, a pesar de todas las imperfecciones formales que un formalista estricto podría descubrir, la versificación y el efecto rítmico se unen con el contenido, produciendo un todo armónico. Y ese conjunto resultante es una curiosa y sin duda valiosa colección de poemas folklóricos. Ya sabemos que lo folklórico tiene a la vez resonancias locales y universales, pues toca algún aspecto sensible básico del alma humana. Esto es lo que venía a decir la conocida folklorista cubana Lydia Cabrera en carta a Rolando Campins publicada como comentario introductorio al libro: «[Rolando] hace poesía popular buscando las fuentes subterráneas-milenarias, exige del poeta oído fino y mano leve. Creo que no te faltan ambas cosas y que te sobra alegría, simpatía y comprensión que ponen en tus sones gracia y frescura» (p. IX).

Entre los «Sones de sangre mulata» sobresale el titulado «Mulata». Es un poema de un ritmo a veces movido, a veces lánguido, en el que nos presenta los hechizos de la mulata de belleza y suavidad tropicales. El poeta mismo se ve enredado en el hechizo, en la música y el ritmo que emana de la mulata. En la sección «El son por dentro» apunta ya otro estilo y una temática de profundización. En ella hay poemas que apuntan más o menos conscientemente al desarrollo posterior de su poesía; son una introspección en los temas del amor y de la vocación del propio poeta. Uno de ellos merece nuestra atención por su sentido sereno y meditativo. Se titula «Piedras» y habla por sí solo:

Tiro piedras en el agua
como trazando un camino
por donde va el pensamiento
a pie, abriendo los círculos...
Silente así y así autómata,
voy por dentro de mí mismo
sin saber por dónde ando
y cómo, si vivo, vivo (p. 61).

El sentido popular vuelve más poderoso e intensivo en «Arrorro». Aquí nos presenta poemas que parecen tomados literalmente de la boca del pueblo. En «Natividad» nos dice (casi nos canta):

La Virgen tiene un manto
de cocoteros
con catorce estrellitas
y ocho luceros (p. 69).

Algunos arrorros (canciones de cuna) son de verdadera raigambre popular, como vemos en estas estrofas de versos pentasílabos y octosílabos:

Cinco lobito
tiene la mano
de mi negrito.
... ...
Cinco besito
pa' cada dedo
de su manito.

(«Arrorro», p. 71.)

Angel de la Guarda,
guarda a mi negrito.
Líbralo de male,
vela por mi 'jito.
... ...
Cristo Poderoso
lo haga un angelito.
—Angel de la Guarda,
guarda a mi negrito.

(«Angel de la Guarda», pp. 75-76.)

Finalmente, en «Bilongo» (hechicería) se adentra el poeta en uno de esos campos tan enraizados en el pueblo, en el mundo del misterio semipagano y de la superchería, que tan arraigado está en algunas islas del Caribe. El último poema de esta sección, «La pena negra» (ecos lorquianos en el título), es una introspección del poeta en lo que subyace bajo el colorismo y ritmo exóticos de los mulatos, un análisis del problema humano que va carcomiendo sus vidas. En el fondo, los negros, los mulatos, los blancos, todos llevamos ese problema, esa vida sangrante; el folklorismo no hace más que acallarlo momentáneamente. Este río de color y ritmo folklóricos, nos viene a decir Campins, no es sino una droga de acción momentánea, aunque bello y apasionante; luego, en el silencio de la noche, renace la pena negra más dolorosa que nunca.

En *Habitante de toda esperanza* (Colección de Poesía Hispánica, 1969) sigue en su intento de recobrar su pasado, contándonos, en la primera parte, cómo se vio confrontado con una situación política crítica («Las Perras —campamento de guerra—»); en la segunda, cómo optó por el exilio («Los desterrados hijos de Eva»), y cómo, finalmente, busca una nueva patria, que por el momento no estará concre-

tizada aquí o allí, sino en un mundo abstracto de esperanza en el futuro («Habitante de toda esperanza»). La maduración progresiva del poeta es evidente y sorprendente en este libro. Se diría que ésta es una obra de transición, un lazo que nos hace comprender el paso de *Sonsonero mulato* a *Arbol sin paraíso.* Si no tuviéramos *Habitante de toda esperanza,* este lazo sería difícil, casi imposible de ver. En este libro hay poemas que todavía pertenecen a un estilo juvenil e imperfecto y otros que son ya decididamente maduros. Poemas en los que vemos a Campins indeciso, perdido, sin destino concreto, y otros en que se va encontrando a sí mismo, en que ve y expresa claramente su vocación.

En esta obra ha roto con todos los lazos que le ataban a cualquier tipo de versificación más o menos tradicional. En la anterior todavía los necesitaba. Pero aquí el mismo tema expresa rupturas y desgajes, abandono de un mundo por otro, de unos paisajes y unos ritmos por otros que aún sólo vemos difusamente. Por eso, forma y temática se unen de nuevo en una unidad de expresión. El verso es totalmente libre, sin medida ni rima, pero adoptando un nuevo tipo de ritmo poético variado de acuerdo con los temas particulares. El uso mismo de la lengua es más personal y libre, llegando algunas veces a lo que se consideraría una puntuación inaceptable. Pero, en definitiva, la obra supone un crecimiento del poeta.

La primera situación es una evocación de las actividades guerrilleras en la Sierra Maestra. En contra de lo que podríamos pensar, no es una actitud revolucionaria o patriótica la que predomina. Son más bien el aburrimiento, el hastío, «mortandad y fiebre hedionda» (p. 6). No es la esperanza de una victoria o la lucha por un ideal las que le ocupan. Es incluso un cierto terror secreto a la muerte el que le obliga a escribir: «Poco a poco se llena de guerreros / el camposanto» (p. 11). Acaba con una elegía a todos aquellos amigos suyos caídos en la batalla. Sea o no autobiográfica, esta sección expresa bien claramente su actitud de cierta frialdad e indiferencia, de falta de compromiso y sentimiento firme por la idea revolucionaria cubana. Por todo esto escoge el exilio.

La segunda situación está fechada en Nueva York («Los desterrados hijos de Eva»). Es curioso que su primer refugio no es tanto un lugar geográfico, sino una vocación. El poema inicial de esta sección se titula «Poesía», y según dice Campins, «Mi escondedero iluminado eres» (p. 19). En varios poemas que siguen dedicados a diversos personajes va contándonos sus nuevos postulados mentales, emociona-

les, incluso religiosos. El pasado a veces recordado y el presente indeciso se mezclan aquí. Nos dice en «A Carmina Benguría, en todas partes»:

A medianoche llegan los recuerdos.
Una ciudad sin voz, un aire extraño,
golpes rudos de látigos inquietos.
... ...
Ansiedad espantosa que se clava
junto a la sien y cuelga como péndulo,
y de esperanza, un aire apenas mínimo.
incierto (p. 24).

Es en «A Amparo Viccini Ruiz de Lanzarote» (p. 28) donde creo que el poeta consigue una maestría más acabada del verso libre, en un espíritu meditativo y una expresión más intensa de su situación.

Finalmente, la tercera situación, que da el título a todo el libro, comienza a hablarnos de antiguas promesas olvidadas de esperanza que ahora empiezan a tener sentido:

Con sutiles promesas
nos dieron la esperanza,
y la guardamos
en un libro cualquiera
entre flores marchitas (p. 43).

Estas no son todavía sino semillas de esperanza, y antes de que nazcan y den fruto el poeta tiene que sufrir la pérdida de amigos, los ataques de lobos que le asedian, el odio de los demás...; pero al final del camino estará esa esperanza, que irá creciendo poco a poco:

Que la esperanza sea brazo poderoso
palpable o impreciso. O simplemente
que el tiempo llegue nada importa cómo.
Que el tiempo llegue de la leche nueva,
del pan precioso como vianda dulce (p. 50).

En una de las estrofas más conseguidas de uno de los poemas finales resume bien lo que siente y lo que espera; ese día en que al fin la luz invadirá definitivamente su habitación. Dice:

Una mañana hermano viejo alerta,
al entreabrir con miedo la ventana;
se colará por piernas y por brazos
el chorro de aire puro, claro, libre
de una pura, clara y libre jornada (p. 55).

Al acabar este libro, el poeta está preparado para nuevas experiencias ya maduras, para usar un lenguaje poético totalmente suyo. Más

que este o aquel país, la poesía va a ser su refugio, su auténtico país de exilio. En ella irá construyendo su nuevo mundo de sueños y fantasías.

Una de las características de la poesía de Campins es la renovación continua, la evolución permanente. Esto se observa claramente en nuestro breve paso de uno a otro de los tres primeros libros estudiados. Aun así, el cuarto nos salta a la vista de modo chocante, casi inesperado. En *Arbol sin paraíso: Las tribulaciones y los sueños* (Madrid, Alfaguara, 1971) entra Campins en un mundo complejo. El poeta se da por entero a crearse una nueva vida en este mundo de la poesía, en el que al fin le veíamos exilarse. Pero no encuentra en él los consuelos, sino muy al contrario: es condenado a caminar por un desierto arduo —«árbol sin paraíso»— en busca de nuevos dioses, de nuevos dogmas, de nuevas satisfacciones. Se ve finalmente enmarañado y casi perdido en un universo surrealista abigarrado, confrontado con la muerte y sin saber qué vendrá después.

En *Arbol sin paraíso...* destacan cuatro elementos o corrientes. Todos ellos quedan más o menos unidos (unidad es, sin embargo, un elemento deficiente en la obra) por el hilo conductor del mismo poeta desterrado —nuevo Israel en búsqueda de una ilusoria tierra prometida—. Estos temas sobresalientes son lo amoroso-sexual, lo bíblico, lo mítico-cabalístico y lo surrealista-onírico. Aunque aparecen en el libro en el orden aquí citado, sin embargo no se presentan en bloques compactos, sino más bien, poco a poco, se van mezclando y entrelazando, formando una red que envuelve y aprisiona al mismo poeta.

El tema del amor sufre diferentes transformaciones a través del libro, desde un nivel bíblico paleotestamentario («Ama» dice uno de sus poemas), pasando por el fuego de un amor espiritual, o al menos cerebral, y llegando hasta lo puramente sexual. Ya el primer poema nos introduce en esta atmósfera:

> *Más que el artista*
> *soy el ciego minero que se arrastra*
> *con hambre de leopardo*
> *en busca del amor* (p. 11).

En seguida añade que él desea ese «amor / que es lo que mueve al ser». Sin embargo, no está muy seguro, pues en el siguiente poema nos habla del buscador yendo en círculos sin saber exactamente lo que busca. No es de extrañar, pues, que a continuación nos encontremos esa otra dimensión opuesta del amor, la táctil, la corpórea,

la orgiástica y sexual. Aún en el cuarto poema vemos infiltrarse claros ecos bíblicos al llamarse el poeta a sí mismo «el siervo rebelde de Yavé» (p. 19). Esta va a ser la posición básica del poeta de aquí en adelante: la rebeldía, el andar errante entre el bien y el mal; una búsqueda a la vez de las «apetencias terrenales» y de lo «puro entre lo puro» (p. 20). Pero la seducción sexual de una «ladina redentora» empieza a dominar de momento; ante ella cede y se engolfa en un abandono completo. De nuevo, en una línea bíblica se identifica con Caín y se siente criminal errante. Todavía en un intento desesperado de definirse, si no de encontrarse, grita al aire, y a sí mismo:

Hijo de la manzana y la culebra
me persigue un olor como de culpas.
Arrebatado entonces grito
huyo
con una sed unísona y constante
llena de mí
irredenta de mí —huyo—
sed con sed absoluta ávida lívida
buceando en mi parásita
revolución... (p. 28).

Ahora estamos ante una poesía atormentada e intensa, de pura introspección psicológica. En el mismo poema donde aparecen estos versos («El dios embalsamado») se insinúan por primera vez los primeros aspectos de y referentes a lo onírico:

Desolado, camino. Malviviendo camino.
Y sin esperas doy, camino,
hago preguntas hasta hacerme daño,
hablo con sueños, con ladridos, sueño (p. 30).

En esta circunstancia del poeta desesperado vemos aparecer a la muerte en varias formas: unas veces como la figura placentera y tranquila con quien nos jugamos la vida (nos recuerda a la figura de la muerte en «El séptimo sello», de Ingmar Bergman); otras, bajo la seducción del suicidio; otras, por fin, bajo el simbolismo del frío congelante invadiéndolo al poeta. Estas dudas de sí mismo, este andar errante sin encontrar morada ya ni siquiera en la creación poética, le hace entregarse con frenesí al mundo de los sueños, de las sombras, de las cábalas y los mitos que descubrimos en un poema muy conseguido titulado «Aquelarre» (p. 36). Trata de crearse una nueva religión y dioses propios (Abaddón) y les dirige plegarias desesperadas, como «La oratoria maga» (p. 39). Se mezcla lo bíblico del poema titulado «Y sea el mandamiento», que dice tan sólo «Ama»

(p. 43), con lo onírico y cabalístico de «El dios novicio» (p. 44), donde dice: «El 12 / —decías— es número sagrado / entre los siervos de Marduk» (p. 45). Todos estos elementos adquieren una dimensión muy conseguida en «Elyon», que es sin duda uno de los poemas centrales. Lo onírico y lo sexual reaparecen, se transforman repetidamente. El sentido de la lengua se pierde —en concordancia con el tema que trata— y en algunos momentos la lengua se reduce a nombres y cópulas:

Desgarramiento.
Abismo.
Deseos despertados por deseos.
Cópulas.
Calidoscopios y alucinaciones (p. 62).

Finalmente, en el último poema, «El heredero», los elementos precedentes reaparecen para formar un todo complejo, un reflejo de lo que ha escrito hasta ahora. Los primeros versos del poema nos muestran claramente esto:

Me rodean mis dioses y no puedo morirme.
¿Hablo?
Sólo este aire fresco me alimenta.
¿Qué hice
al proteger mis ídolos falaces
caminando hacia donde espera nadie?
—Arena he contado.
No queda nada útil
más que el espanto de la poesía
—la pavorosa ala de amor— (p. 72).

Su religión subjetivada, la pérdida del sentido del lenguaje, su peregrinar por el desierto, por fin, su esperanza de que la poesía y el amor sean su refugio, todos estos temas, ya familiares para el lector del libro, van reapareciendo aquí. Más adelante nos presenta un sueño de tipo surrealista-apocalíptico. Luego aparece de nuevo la muerte en persona. El final es un intento de autorredención, de esperanza en una nueva promesa:

Reconcilia. Serás el heredero.
Bien la boca que pudo ser de alguien.
Bien el gesto que limpia tu batalla.
Bien tus puros ardores...
Pero retorna tu poder,
y reconcilia (p. 77).

En suma, la promesa y una nueva esperanza quedan ahí en pie. ¿Esperanza de qué? Esto es lo que no sabemos. Plegaria y promesa

se unen en un único acto poético. En estos últimos versos hay ecos claros del Antiguo Testamento y del final de *The Waste Land*, de T. S. Eliot. Como en éstos, el héroe-poeta vive más de la promesa y esperanza que del fruto de la salvación.

Indudablemente la forma poética ha evolucionado a tono del cambio temático que hemos observado en esta obra. Hay algo, sin embargo, que no está muy claro. Aunque, como hemos visto, podemos seguir varias líneas temáticas que desaparecen para volver a reaparecer, no existe en el libro una unidad orgánica rígida, una estructura bien controlada. Hay, sí, una marcha de un plano más corporal, carnal, sexual, hacia un plano sobrenatural, sea éste el del mundo misterioso y caótico de los sueños, el de los mitos y la magia, el de las cábalas y la numerología o bien, finalmente, el de los ecos bíblicos.

Una temática como ésta con dificultad podría admitir un verso que no prescinda totalmente de la rima y versificación. El poeta se siente más cómodo dentro de un verso totalmente libre, sin rima, medida y a veces incluso sin ritmo, a tono con el mundo caótico que quiere plasmar. Esto no quita que el efecto total de cada uno de los poemas sea decididamente poético y en ocasiones de un expresivismo poderoso. Ello a pesar de ciertos fallos menores (que los hay) de vocabulario poco pulido a veces, de metáforas vulgares en ocasiones y de puntuación inexacta que poco o nada añade a la forma o al tema. El resultado total es, sin embargo, cohesivo e integrado: la forma y la temática se funden para crear una única realidad expresiva que supone una acertada experiencia poética.

Por el momento, y al tiempo de escribir estas líneas, Rolando Campins está trabajando intensivamente sobre una obra muy en la línea de *Arbol sin paraíso...*, que pronto ha de estar acabada. El título provisional es *La sagrada familia* y, según él dice, promete a la vez continuidad y renovación con respecto a su obra precedente. Como anticipo ha publicado una selección de esos poemas en la revista *Exilio* (Nueva York, otoño 1972). Son un esfuerzo más intenso y sistemático de entrar en el mundo de los sueños y fantasías, de pesadillas macabras, de rituales míticos y supersticiones misteriosas. Ha escogido el verso libre escalonado, que está entrando recientemente en la poesía de habla española y que puede ser muy efectista cuando se usa con arte. Por lo que vemos en esta selección se puede afirmar que debemos esperar otra obra de gran interés de la pluma del joven poeta cubano.—*ANGEL CAPELLAN GONZALO (43-19 31 Ave. Astoria N. Y. 11103).*

EL SENTIDO DE LO COMICO EN «CIEN AÑOS DE SOLEDAD»

El pathos *que no está asegurado por la presencia de lo cómico es ilusión; el espíritu cómico que no se asegura por la presencia del* pathos *es inmaduro.*

SØREN KIERKEGAARD

Muchos son los aspectos de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, estudiados ya por la crítica, habiéndose destacado su carácter mítico, su intención parabólica, su dimensión épica. Se ha considerado a Macondo como un microcosmo de Colombia, de toda la América Latina y hasta de todo el universo, desde su creación hasta su destrucción final. Y en todo esto se ha tratado, y no sin razón, de calar en su dimensión profunda, en la seriedad básica que yace bajo una apariencia divertida. Pero nos parece que no se ha prestado suficiente atención al sentido específico de lo cómico en la novela y, sobre todo, a la relación que el humorismo guarda con el *pathos* de la obra, con su nivel trágico, conflictivo, problemático (1). Porque *Cien años de soledad* tiene mucho de epopeya, pero no es esencialmente una epopeya, sino una novela moderna. Y ello radica en la tensión efectiva que el novelista, a través del lenguaje, mantiene con la realidad de la vida. Su punto de vista es la ambigüedad de la ironía. Al leerla, no permanecemos en la ilusión del mito épico, sino que nos comprometemos en la temporalidad del vivir de la historia, dominada por el espíritu del desengaño (2). En *Cien años de soledad* el mito intemporal, constantemente enfrentado con la realidad de lo empírico, origina la duplicidad de la ironía de su autor, una ironía que bien podría definirse en términos kierkegaardianos como «un entusiasmo oculto en una época negativa» (3). Y es que la «negatividad» de la edad moderna, en contraste con el mundo antiguo y medieval, favorece el culto de la novela y no el de la

(1) El mejor y más cabal entendimiento del sentido de lo cómico en *Cien años de soledad*, aunque no se concentra especialmente en este tema, lo hallamos en un artículo de Ariel Dorfman, que tendremos oportunidad de citar: «La muerte como acto imaginativo en *Cien años de soledad*», en *Homenaje a Gabriel García Márquez*, New York, Las Américas Publ. Co., 1972. Véase en particular las pp. 129-134.

(2) Tiene razón Carlos Blanco Aguinaga al destacar la esencial historicidad de la novela: «... una cosa es la "prodigiosa" fantasía del autor y otra, muy distinta, que esa fantasía sirva para justificar, frente a la realidad, la fantasía de los habitantes de Macondo, que no se funda sino en una inevitable, pero lamentable ignorancia de la realidad» («Sobre la lluvia y la historia en las ficciones de García Márquez», en *Narradores hispanoamericanos de hoy Simposio*, Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1973, p. 66.

(3) Soren Kierkegaard: *The Present Age*. Transl. by Alexander Dru, New York: Harper & Row, 1962, p. 47.

epopeya. Donde la expansión anímica y poética de los autores tropieza con la conciencia dolorosa de una realidad mezquina, allí nace la gran novela moderna que, desde Cervantes hasta nuestros días, no puede prescindir de la visión irónica de la realidad.

De ahí que no penetremos muy hondo destacando sólo la capacidad imaginativa de García Márquez o señalando la importancia que lo fantástico tiene en su novela, si no se insiste en el modo peculiar cómo esa imaginación se ve refrenada por la presencia de la realidad, y si no demostramos cómo el vuelo poético de la fantasía no se remonta de un modo ilimitado, sino que acaba gravitando hacia la tierra, arrastrado por el peso específico de lo real. Porque la fantasía cómica de García Márquez en *Cien años de soledad* no representa la anulación, sino el antídoto de la áspera realidad, ya que ésta se inserta subrepticiamente en medio de las imaginaciones más fantásticas y de los elementos míticos de la novela. Su realismo guarda tan hondo parentesco con la larga tradición del humorismo cervantino como con el llamado «realismo mágico» de la novela hispanoamericana contemporánea (4).

Hablando del surgimiento de la novela moderna con Cervantes dice Ortega y Gasset en sus *Meditaciones del Quijote:* «El mito es siempre el punto de partida de toda poesía, inclusive la realista. Sólo que en ésta acompañamos al mito en su descenso, en su caída. El tema de la poesía realista es el desmoronamiento de una poesía» (5). En este sentido, creemos que no puede dejarse de insistir en la doble vertiente de lo mítico en García Márquez: el ascenso de lo real al plano de lo mítico que origina la poesía y el *pathos* indiscutible de la novela; y el descenso de lo mítico al plano de lo real que se produce por su vertiente cómica. Se ha escrito bastante sobre el carácter anagónico de *Cien años de soledad*, destacándose cómo el novelista reproduce los mitos primordiales de la Biblia (6), pero no se ha indagado detalladamente en su sentido paródico. Porque aquí encontramos esa «lejanía de lo legendario» que, según Ortega, «libra a los objetos épicos de la corrupción» (7), pero también encontramos la cercanía de la historia que todo lo corrompe; nos hallamos con la fantasía mágica del mundo de *Las mil y una noches,* pero presen-

---

(4) Ernesto Völkening sugiere la estirpe cervantina del humorismo en esta novela en relación con el primer capítulo y la caracterización del patriarca José Arcadio Buendía en los siguientes términos: «... maravillosa síntesis de la vena grotesca y de aquel genuino buen humor de raíz cervantina en cuya melancólica sonrisa se reconcilia lo cómico con lo trágico de las causas perdidas...» («Anotado al margen de *Cien años de soledad*», en *Sobre García Márquez,* Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1971, p. 199.

(5) Madrid, *Revista de Occidente,* 1966, pp. 154-155.

(6) Véase el sugestivo trabajo de Ricardo Gullón: *García Márquez o el olvidado arte de contar,* Madrid, Cuadernos Taurus, 1970.

(7) *Op. cit.,* p. 131.

tada a la conciencia del hombre moderno, que revive con nostalgia el paraíso perdido de la infancia ilusionada y crédula; aquí se da cabida a aventuras dignas de los libros de caballería, pero, como en *El Quijote,* la aventura termina en el desengaño, en el fracaso existencial. Cierto, en *Cien años de soledad* nos enfrentamos con el carácter intemporal del mito, pero el tiempo se siente de tal modo presente en la novela que, a cada paso, sentimos su poder destructor y corrosivo. El mito, el cuento de hada, la épica, el libro de caballería no se encuentran en esta novela en un sentido literal y directo, sino en la forma indirecta, ambigua, de una parodia, en donde se efectúa la síntesis de sus elementos. El elemento mediador es la ironía, que se coloca entre el reino absoluto e ideal de aquellas formas literarias y el relativismo propio de la esfera de lo real y de lo empírico. De ahí que lo cómico no sea incidental, sino un elemento constitutivo e inseparable de la visión del mundo en esta novela (8). La comicidad en *Cien años de soledad* no elimina, sino refuerza, la seriedad fundamental del tema. Como afirma Kierkegaard en su *Concepto de la ironía:* «As every development usually ends by parodying itself, and such a parody is a guarantee that this development has outlived itself, so the comic conception is also a moment, in many ways an infinitely correcting moment, in the total illustration of a personality or tendency» (9).

No pretendemos, por tanto, agotar a continuación la enorme riqueza de lo cómico en *Cien años de soledad,* pero estimamos de mucho interés el efectuar una indagación dentro de esta dirección fundamental de la novela que contribuya algo al entendimiento de su complejo mundo narrativo. Al meditar sobre nuestra impresión de la lectura de la novela y sobre el espíritu cómico que la permea toda, nos hemos sentido insatisfechos con afirmaciones generales y más o menos categóricas como la siguiente: «Ciertamente la exageración cómica es la clave de su estilo, pero se trata de una exageración que subraya, más que destruye, la verosimilitud básica de la historia» (10). Para ilustrar su afirmación el autor de este artículo

---

(8) Con la excepción notable del citado artículo de Dorfman, muchos críticos se limitan a reconocer la comicidad del libro, haciendo algunas generalizaciones al respecto, pero sin intentar el análisis de este aspecto. Así, por ejemplo, D. P. Gallagher en su excelente estudio en *Modern Latin American Literature,* Oxford, Oxford University Press, 1973, página 145: «The main reason for the book's success may be that it can be read on many levels, and there is a superficial level on which it can be read of very obvious appeal. For this town of Macondo that García Márquez has been inventing for so many years is an extraordinarily dotty place, populated by people whose antics are, above all, *funny*» (cursiva del autor). Confinar lo cómico al plano «superficial» de la novela nos parece indicar, de antemano, cierto prejuicio para la comprensión de los estratos más profundos de esta categoría estética.

(9) *The Concept of Irony.* Transl. by Lee M. Capel, New York, Harper & Row, 1965, p. 158.

(10) Jean Franco: «Un extraño en el Paraíso», en *Sobre García Márquez,* ed. cit., p. 129.

cita el pasaje en que la sangre de José Arcadio Buendía recorre misteriosamente las calles de Macondo hasta llegar al hogar paterno. Pero no demuestra, en nuestra opinión, por qué la exageración resulta en comicidad ni tampoco en qué sentido se subraya la que llama «verosimilitud básica» de la historia. Estimamos, por nuestra parte, muy discutible que García Márquez quisiera hacer verosímil su historia al lector, y opinamos que es muy posible que una de las funciones de lo hiperbólico en la novela sea, precisamente, la de hacernos aceptar *lo inverosímil* de toda su historia desde ese sesgo irónico con el cual ve lo fantástico la mentalidad moderna. Pero reproduzcamos el pasaje al que nos hemos referido y tratemos, por nuestra cuenta, de explicar la hilaridad que nos produce el texto:

> Un hilo de sangre salió por debajo de la puerta, atravesó la sala, salió a la calle, siguió en un curso directo por los andenes disparejos, descendió escalinatas y subió pretiles, pasó de largo por la calle de los Turcos, dobló una esquina a la derecha y otra a la izquierda, volteó en ángulo recto frente a la casa de los Buendía, pasó por debajo de la puerta cerrada, atravesó la sala de visitas pegado a las paredes para no manchar los tapices, siguió por la otra sala, eludió en una curva amplia la mesa del comedor, avanzó por el corredor de las begonias y pasó sin ser visto por debajo de la silla de Amaranta, que daba una lección de aritmética a Aureliano José, y se metió por el granero y apareció en la cocina donde Ursula se disponía a partir treinta y seis huevos para el pan (11).

Lo primero que tenemos que observar en este pasaje es que el novelista se detiene con deleite en el detalle minucioso del espacio recorrido por la sangre, es decir, de una realidad que se ofrece a la percepción de los sentidos. Coloca así un hecho invisible, sobrenatural e inexplicable, la premonición que Ursula tiene de la muerte de su hijo, dentro de una descripción que destaca realísticamente lo visible, lo material, dentro de un contexto intencionadamente prosaico. No olvidemos que el hilo de sangre de José Arcadio termina «en la cocina donde Ursula se disponía a partir treinta y seis huevos para el pan». De este modo lo mítico-poético (la muerte misteriosa y casi legendaria del personaje, desorbitada como su vida misma) se pone en contacto con la realidad de la experiencia cotidiana mediante la fuerza destructora de la burla evidenciada en el prosaísmo lingüístico.

Lo cómico —ha observado Kierkegaard— consiste en la desproporción entre una posibilidad imaginaria y la realidad (12). Se comprende

---

(11) Gabriel García Márquez: *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969, p. 118. Todas nuestras citas serán tomadas de esta edición.

(12) Véase Soren Kierkegaard: *Stages on Life's Way*. Transl. by Walter Lowrie, New York, Schoken Books, 1967, p. 426.

así cómo la exageración de García Márquez es fuente de comicidad, al suscitar en nuestra mente el contraste entre lo artísticamente imaginado y las posibilidades siempre finitas y limitadas del acontecer real. El lenguaje hiperbólico da lugar a la desarmonía, a la contradicción que caracteriza lo cómico. Mientras más desenfrenada aparezca la imaginación, más cómica resultará en su relación con la realidad de nuestra existencia. A cada momento de esta descripción sentimos la inadecuación entre lo imaginado por el autor y nuestro propio modo de experimentar la realidad (13). Tenemos que reir, y García Márquez ha querido que riamos, para hacernos más fácil el trago amargo de la realidad: la soledad, la vejez y la muerte.

Pero ya que se ha insistido en el uso de la hipérbole por García Márquez como uno de sus más socorridos recursos cómicos, cabría preguntarse por qué es cómico este recurso literario en su relato del recorrido de la sangre de José Arcadio Buendía en *Cien años de soledad* y no el recorrido, no menos hiperbólico, de la sangre de Ignacio Sánchez Mejía en la famosa elegía de Federico García Lorca: «Y su sangre ya viene cantando: / cantando por marismas y praderas, / resbalando por cuernos ateridos, / vacilando sin alma por la niebla, / tropezando con miles de pezuñas / como un larga, oscura, triste lengua, / para formar un charco de agonía / junto al Guadalquivir de las estrellas». Pues, sencillamente, porque en la poesía lírica lo cómico no tiene lugar ni sentido, ya que la realidad del mundo se encuentra anulada en la interioridad subjetiva. El verdadero poema lírico es inmediatez, identidad entre la exteriorización del lenguaje y el estado anímico del poeta, el cual se comunica al lector, como dice Emil Staiger, sobre la esencia de lo lírico, por virtud de la melodía del canto. En el poema lírico, según indica el propio Staiger, la existencia misma se transforma en canto (14). No ocurre, pues, el choque del alma con las cosas, de la imaginación con la existencia en la que se basa la desarmonía de lo cómico en la vida real y en el mundo reflejado por la novela. De igual modo, Wolfgang Kayser, en su estudio sobre «lo grotesco», aclara por qué el lirismo no da cabida a esa categoría estética: «Familiarity and strangeness are categories of one's physico-

---

(13) Schopenhauer ha visto una especie de lo ridículo en la incongruencia entre lo percibido y lo concebido mentalmente, y la causa de la risa en el placer que nos produce el triunfo del conocimiento perceptivo —el original y primario— sobre el pensamiento. De acuerdo con esta teoría, nuestra hilaridad al leer la citada descripción se produciría por contraste entre lo abstractamente posible y lo que sería una imposibilidad real para el conocimiento derivado de la percepción. Véase el capítulo VIII, «On the Theory of the Ludicrous», en *The World as Will and Representation*, vol. II. Transl. by E. F. J. Payne, New York, Dover Publishing, 1958, pp. 91-101.

(14) Véase *Conceptos fundamentales de Poética*. Trad. de Jaime Ferreiro Alemparte, Madrid, Rialp, 1966.

spiritual existence in three-dimensional space. But the sphere of lyric poetry does not essentially constitute such a space. We become fused with it as with a stream or breath or sound; we become one with it.» (15). Nada tiende, sin embargo, a producir esa fusión anímica del lector con la situación narrada por García Márquez, donde, por el contrario, el autor busca el distanciamiento irónico, la máxima exteriorización y objetivación mediante el prosaísmo lingüístico, con la consiguiente anulación de todo posible lirismo poético. Mientras García Márquez acentúa las dimensiones espacio-temporales de la realidad como elementos de contraste cómico-grotesco, en el poema de Lorca se elude toda realidad mediante las imágenes poéticas y la melodía del verso. Si la sangre de José Arcadio Buendía termina en la cocina de su madre, la de Ignacio Sánchez Mejía termina en la intemporalidad e inespacialidad de la metáfora lírica: «el Guadalquivir de las estrellas.»

Pero el paralelismo del pasaje de la novela de García Márquez con los versos de Lorca nos lleva también a otra conclusión importante, reveladora de la significación artística de lo cómico. En el novelista, a través de la comicidad descriptiva, y en el poeta, mediante la metáfora y la melodía del canto lírico, el lector alcanza la gozosa liberación implícita en el acto imaginativo, su triunfo final sobre la realidad. De esta manera la sangre que físicamente es de naturaleza viscosa, pegajosa, por tanto, capaz sólo de estancamiento o de limitado recorrido, pierde las limitaciones propias de su materialidad para adquirir la fluidez ilimitada que le confiere el espíritu. Gracias a la imaginación lírica de García Lorca y a la imaginación cómica de García Márquez comprobamos cómo en el arte lo material se espiritualiza. Con el lírico, la sangre canta; con el novelista, la sangre ríe; y la risa no menos que el canto es una expresión profunda del espíritu. Gracias al canto y a la risa se ha eludido la náusea, la repugnancia natural que produce normalmente la visión o la descripción realista de la sangre: «Then, en this supreme jeopardy of the will, art, that sorceress expert in healing, approaches him; only she can turn his fits of nausea into imaginations with which it is possible to live. These are on the one hand the spirit of the *sublime,* which subjugates terror by means of art; on the other hand the *comic* spirit, which releases us, through art, from the tedium of absurdity.» (16). La imaginación cómica es precisamente el vehículo más personal mediante el cual García Márquez logra trascender y rebasar en nuestros días las limitaciones

(15) *The Grotesque in Art and Literature,* New York, Mcgraw Hill, 1966, p. 163.
(16) Friedrich Nietzsche: *The Birth of Tragedy.* Transl. by Francis Golffing. New York, Doubleday Anchor Book, 1956, p. 52.

estéticas del costumbrismo y naturalismo tradicional de la novela hispanoamericana.

Pero debemos preguntarnos, ¿cumple lo cómico solamente una función estética, o tiene también una función ética, de sátira, en *Cien años de soledad?* ¿De qué quiere el novelista que riamos? En primer lugar su burla parece dirigirse contra todo intento de traspasar los límites de lo humano. Todos sus personajes masculinos viven en actitudes titánicas, tratando de evadir lo real mediante recursos sobrenaturales: la alquimia, la magia, las premoniciones, la aventura constante; requieren lo extraordinario para animar sus vidas frente al tedio de lo social y cotidiano, pero en ese esfuerzo se deshumanizan, se enajenan y, por lo tanto, resultan, hasta cierto punto, grotescos. Con la excepción parcial del coronel Aureliano Buendía (17), todos los hombres de *Cien años de soledad* aparecen como antihéroes, expuestos a la luz de un sutil ridículo. En relación con las mujeres (colocaríamos aparte a la anciana Ursula, que adquiere dimensión casi épica en la novela), éstas presentan también aspectos maniáticos y cierta inflexibilidad psicológica que las hace no menos risibles (18). Así, Ariel Dorfman destaca, con razón, la función de crítica social que ejerce lo cómico en esta novela, con lo cual está siguiendo la teoría esencial de Bergson sobre el fundamento de la risa: «La exageración lleva al milagro y destruye los falsos límites de los hechos, pero este individualizarse al margen de lo circunstancial, esta ensoñación expandida, es la fuente de ese error que todo ser rígido y cómico paten-

---

(17) Dorfman destaca acertadamente el caso de excepción que este personaje representa entre los restantes, pero sólo estamos hasta cierto punto de acuerdo con su criterio. Aunque el coronel Buendía es de todos los personajes de la novela el que más se aproxima a la concepción del héroe trágico, no dejamos, sin embargo, de percibir también en él las mismas tendencias extravagantes de su familia. Porque el coronel, en definitiva, consagra toda su energía a una pretensión que es ridiculizada en la obra: «La exquisita mierda de la gloria» (p. 210). El autor destaca no sólo el aspecto serio y patético de su existencia, sino también lo que en ella puede haber de ridículo o de grotesco; y así lo vemos «más agobiado por el dolor de los golondrinos que por el inmenso fracaso de sus sueños» (p. 154). (Véase más adelante nuestras observaciones sobre el predominio de lo material sobre el espíritu en la novela.) Pero en lo que sí se separa el coronel Buendía de los demás de su familia es por su propio sentido del humor: es el único que percibe su ridiculez, la insignificancia hilarante de su situación en medio de la estructura general del universo. Imposible no percatarse de su humorismo cuando contesta a uno que le pregunta, al pasar, cómo está: «Aquí —contestó él—. Esperando que pase mi entierro» (p. 174). Freud describe el humor precisamente como «un medio de conseguir placer a pesar de los efectos dolorosos que a ello se oponen y aparece en sustitución de los mismos. (...) En estos casos, la persona sobre la que recae el daño, el dolor, etc., puede conseguir placer humorístico, mientras que los extraños ríen sintiendo placer cómico» *(El chiste y su relación con lo inconsciente,* Madrid, Alianza Editorial, 1970, pp. 208-209).

(18) Bergson señala como las manifestaciones más sutiles de lo cómico el automatismo y la rigidez (raideur). La vida social requiere, en cambio, de nosotros tensión y elasticidad. La risa, por tanto, es para él una especie de gesto social: el castigo impuesto por la sociedad por la falta de adaptación recíproca. (Véase Henri Bergson: *Le Rire,* Genève, Editions Albert Skira, 1945, pp. 24.25.)

tiza y denuncia: un error en la verdadera naturaleza del mundo, una ausencia de esa madurez cognoscitiva, de ese equilibrio que permite convivir con otros en lo social. (...) Desde esta perspectiva, todo esfuerzo por destruir lo normal es ridiculizado» (19). Diversos ejemplos podrían aducirse en donde la ironía de García Márquez se encamina a ridiculizar la desmedida inclinación hacia lo extraordinario de sus personajes. Consideremos el siguiente texto:

> Al ser destapado por el gigante, el cofre dejó escapar un aliento glacial. Dentro había sólo un enorme bloque transparente, con infinitas agujas en las cuales se despedazaba en estrellas de colores la claridad del crepúsculo. Desconcertado, sabiendo que los niños esperaban una explicación inmediata, José Arcadio Buendía se atrevió a murmurar:
>
> —Es el diamante más grande del mundo.
>
> —No —corrigió el gitano—, es hielo (pp. 22-23).

Es éste un excelente pasaje en donde comprobamos esa tendencia irónica del libro que consiste en degradar lo fabuloso, lo prodigioso, lo poético, en lo ordinario y lo prosaico. Sobre todo hay que considerar cómo García Márquez se permite primero una descripción poética ante el fenómeno de la aparición del hielo, en tanto en cuanto representa una experiencia prístina y completamente nueva para los Buendía, y cómo esa poesía se pierde para adquirir un sentido cómico tan pronto el objeto es nominado y se contamina de nuestra visión cotidiana. La comicidad de la escena se intensifica con la frase final que cierra el capítulo, indicadora del entusiasmo pueril de José Arcadio por la ciencia: «—Este es el gran invento de nuestro tiempo.» A través de la ironía de este pasaje pasamos sonriendo desde la visión asombrada y poética ante lo original a nuestra visión usual, normal y gastada de las cosas. Es como si el novelista nos dijera que el hielo es hielo y no hay que confundirlo con el diamante; el hielo es hielo y como tal se disolverá algún día en agua, como toda la solidez de nuestra ciencia terminará algún día en la nada.

El espíritu de lo cómico adquiere, pues, el papel crítico de la inteligencia pura, en cuanto satiriza toda ensoñación excesiva e ilimitada (20) y el individualismo obsesivo y cerrado que lleva a actitudes antisociales en sus personajes. La soledad es la condena que la vida impone a los Buendía; la risa, el castigo que nuestra razón les impone por su irracionalidad.

---

(19) Art. cit., p. 130.

(20) Il y a (...) des obsessions comiques, qui se rapprochent beaucoup, semble-t-il, des obsessions de rêve (Bergson: *Op. cit.*, p. 118).

El propio novelista ha hablado, en una entrevista, de su uso de lo cómico en *Cien años de soledad* como un recurso intencional para evadir la excesiva seriedad o solemnidad de ciertos sectores de su país. Estimamos conveniente reproducir aquí sus palabras:

> ... hay pocas cosas a las que yo le tenga más terror que a la solemnidad, y yo, viejo, soy del país más solemne del mundo, que es Colombia. Solamente no es solemne en Columbia la franja del Caribe. Nosotros, los del Caribe, vemos al resto del país, en especial a la gente de Bogotá, como unos tipos de una solemnidad aterradora. En la costa nosotros tenemos lo que llamamos la mamadera de gallo, que es entrarle a las cosas más serias, más jodidas como si no las estuviéramos tomando en serio por miedo a la solemnidad; un poco, si quieres, a la cubana, que es lo mismo, porque el Caribe es un país.
>
> Eso es lo que quiero decir a los críticos que toman a la novela solemnemente. Lo que me molesta es la solemnidad de esos críticos muy serios que se sientan y empiezan a pontificar sobre la novela..., que es la antisolemnidad (21).

Es así que la comicidad se erige también en crítica antiburguesa y constituye una burla deliberada a ciertas formas de la pedantería. La presencia de la risa en la novela no sólo nos libera de nuestra subordinación al mundo físico, sino que además nos pone en guardia frente a la excesiva «seriedad» que implica, frecuentemente, una visión estrecha o dogmática de los fenómenos del mundo. La lectura de esta excepcional novela que es *Cien años de soledad* cumple también su función satírica al ponernos en guardia frente a la vacilante divisoria entre lo serio y lo cómico. La ironía del autor nos traslada del dogmatismo y absolutismo ingenuos de la mente hasta ese terreno de tolerancia e inteligencia madura en que aceptamos los hechos solamente desde una perspectiva relativista y escéptica. Sobre el particular recordemos la siguiente observación de Ortega y Gasset: «todo concepto, el más vulgar como el más técnico, va montado en la ironía de sí mismo, en los dientecillos de una sonrisa alciónica, como el geométrico diamante va montado en la dentadura de oro de su engarce. El dice muy seriamente: "esta cosa es A y esta otra cosa es B". Pero es la suya la seriedad de un *pince-sans-rire*. Es la serie-

---

(21) Entrevista con Ernesto González Bermejo en *Cosas de escritores*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1971, pp. 31-32. «Choteo» llamamos los cubanos a ese modo nacional de evadir el gesto solemne en las situaciones serias. Ha sido un magnífico drenaje para nuestras frustraciones políticas. Para un excelente estudio de este aspecto de la vida psíquica y social cubana, consúltese la *Indagación al choteo*, de Jorge Mañach.

dad inestable de quien se ha tragado una carcajada y si no aprieta bien los labios la vomita» (22).

La voluntaria actitud antisolemne de García Márquez le lleva al uso ex profeso del absurdo, el capricho, la arbitrariedad y el disparate, en suma, de aquello que la razón considera como imposible, irreal o ilógico. No sólo quiere hacernos percibir la incongruencia cómica entre la imaginación y nuestra visión natural de los fenómenos, sino que también pretende regocijarnos con la capacidad del espíritu humano para burlar las leyes de la necesidad y de la lógica por medio de la fantasía. Su comicidad se mueve, por tanto, entre el trasfondo serio de la sátira y el puro placer del juego, del capricho divertido, liberador de nuestras más profundas energías psíquicas (23). Y a ello se debe, en gran medida, la diversión intensa que nos produce la lectura de *Cien años de soledad.* Pues sólo el filisteo toma las cosas nada más que por lo que son y no por lo que pudieran ser. Y sólo el más empaquetado y pedantesco espíritu de gravedad se prohibiría a sí mismo la saludable cura de la risa.

Creemos que al enfrentarnos también con los elementos fantásticos y míticos en *Cien años de soledad* simplificamos su significación si no permanecemos abiertos al espíritu de lo cómico en la novela. De ahí que nos parezcan incompletos juicios como los siguientes: «El artista supo conservar y trasmitir la crédula fe del mito maravillado, comunicarla a los habitantes de Macondo y contagiarla al lector» (24). «Lo mágico adviene con una naturalidad tal que no es posible creer que sea fábula» (25). Porque el punto de vista del lector moderno no es ni puede ser la credulidad encantada del niño ni del hombre primitivo, sino la visión que traspasa la fantasía para ver en su fondo un complejo de misteriosas y presentidas realidades; o la perspectiva cómica que se burla de un mundo de mera ilusión o apariencia. No basta decir con Gullón: «En Remedios, la bella se repetirán elementos míticos de la Ascensión, en el Nuevo Testamento» (26). Hay que observar también que dicho mito se re-

---

(22) José Ortega y Gasset: *La rebelión de las masas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, p. 119. De modo similar reconoce Schopenhauer la imprecisa distancia que va de lo serio a lo cómico: «The serious person is convinced that he conceives things as they are, and that they are as he conceives them. This is just why the transition from the seriousness to laughter is particularly easy, and can be brought about by trifles. For the more perfect that agreement, assumed by seriusness, appears to be, the more easily is it abolished, even by a trifling incongruity unexpectedly coming to light». *Op. cit.*, p. 99.

(23) Para Freud el disparate representa precisamente «el atractivo de infringir las prohibiciones de la razón». *Op. cit.*, p. 111.

(24) Gabriel Mora-Cruz: «Sobre *Cien años de soledad*», en *Hispania*, vol. LI, núm. 4, diciembre 1968.

(25) Leonardo Barriga López: «*Cien años de soledad:* Gabriel García Márquez», en *Letras del Ecuador*, núm. 144, 1969.

(26) *Op. cit.*, p. 65.

pite, con una intencionalidad paródica, dentro de la perspectiva irónica propia del autor. Porque para el creyente católico el dogma de la Ascensión es un hecho histórico incuestionable y absolutamente serio. mientras el espíritu cómico arroja su visión cínica y escéptica sobre todo prodigio que rebase las limitaciones propias de lo humano. Por eso en la interpretación del episodio de la levitación de Remedios nos adscribimos al criterio de Carmen Arnáu, quien destaca un aspecto particular de la técnica cómica de García Márquez, su «sarcasmo teológico»: «El sarcasmo es evidente en todos los particulares que acompañan a Remedios» (27).

Efectivamente, el humorismo opera bajo todos los aspectos e incidentes en que aparece este personaje femenino en *Cien años de soledad*, lo que hace de ella fundamentalmente un carácter cómico, a pesar de que en otro plano pueda hablarse de su simbolismo poético. Es así que el novelista da un especial relieve irónico a la inadecuación entre la belleza casi sobrenatural de la muchacha y su idiotez congénita, librando de sublimidad a la belleza y de todo patetismo a la desgraciada condición del retrasado mental: «Cuando vio a Remedios, la bella, vestida de reina en el carnaval sangriento, pensó que era una criatura extraordinaria. Pero cuando la vio comiendo con las manos, incapaz de dar una respuesta que no fuera un prodigio de simplicidad, lo único que lamentó fue que los bobos de familia tuvieran una vida tan larga» (p. 204). Todo lo cual no impide al coronel Aureliano Buendía pensar que Remedios, la bella, «era en realidad el ser más lúcido que había conocido jamás, y que lo demostraba a cada momento con su asombrosa habilidad para burlarse de todos» *(Ibídem)*. Es decir, lo único indudable de Remedios es lo que se percibe con los sentidos, su belleza física; mientras su inteligencia (o su falta de inteligencia) es, como lo que depende de un sofisticado juecio de valor, algo demasiado ambiguo para ser captado como una verdad absoluta. El coronel Buendía introduce en este contexto una perspectiva que nos impide tomar demasiado por lo serio la ingenuidad de Remedios, preparándonos para su elevación poética y para la insinuación maliciosa que arroja una sospecha cómica subre su virginidad y su virtud. Pero al mismo tiempo la opinión del coronel introduce otro nivel de comicidad satírica en la novela: la insinuación de la falacia del conocimiento humano y el carácter resbaladizo de los juicios en torno a la personalidad. (Por algo hemos visto al coronel como al único humorista de la familia Buendía). En el momento en que se piensa en Remedios como el ser más lúcido de la fa-

(27) Carmen Arnáu: *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*, Barcelona, Edic. Península, 1971, p. 79.

milia, nos percatamos de la esencial insensatez de los otros. Por otra parte, en el caso de Remedios, la imbecilidad congénita del personaje no impide la manifestación de una sinceridad ingenua capaz de desarmar al prójimo y poner al desnudo sus fatuidades y engaños: «Parecía como si una lucidez penetrante le permitiera ver la realidad de las cosas más allá de cualquier formalismo» (p. 172). No nos extraña, por lo tanto, que sea Remedios la que pronuncia uno de los mejores chistes de la novela: «Fíjate que simple es le dijo a Amaranta. 'Dice que se está muriendo por mí, como si yo fuera un cólico miserere'» (p. 172) (28). Remedios ha venido al mundo de la novela de García Márquez para burlarse de la estupidez de los hombres en el amor.

Que García Márquez ha visto el incidente de la ascensión de Remedios, la bella, como un episodio capaz de suscitar el sentimiento de lo ridículo en sus lectores, se evidencia en la siguiente declaración del autor sobre la realidad de su fuente:

> Había una chica que corresponde exactamente a la descripción que hago de Remedios la Bella en *Cien años de soledad*. Efectivamente se fugó de su casa con un hombre y la familia no quiso afrontar la vergüenza y dijo, con la misma cara de palo, que la habían visto doblando unas sábanas en el jardín y que después había subido al cielo. En el momento de escribir, prefiero la versión de la familia... a la real, que se fugó con un hombre, que es algo que ocurre todos los días y que *no tendría ninguna gracia* (29).

La realidad de esta fuente podría ser una broma del novelista, una creación *a posteriori* de la novela, pero que de todos modos arroja una adicional perspectiva cómica sobre el episodio, uno de los más fantásticos de *Cien años de soledad* y de los que mejor ejemplifican el sentido cómico de su imaginación.

Lo que debió atraer a García Márquez de la versión de la familia de Remedios sobre su desaparición misteriosa no sería meramente su mayor gracia poética, derivada de la naturaleza fantástica de la levitación, sino, al propio tiempo, su mayor comicidad que

(28) «(...) la comparación sólo resulta indudablemente cómica cuando el gasto de abstracción exigido por cada uno de los términos comparados presenta una gran diferencia de nivel: esto es, cuando algo importante y singular, especialmente de naturaleza intelectual o moral, es comparado con algo trivial y bajo» (Sigmund Freud: *Op. cit.*, p. 190). En el chiste de Remedios, algo pretendidamente sublime y de naturaleza poco usual —la muerte por amor— es ridiculizado al comparársele con un fenómeno natural y corriente: la muerte por enfermedad; degradación, por tanto, del espíritu en lo corporal.

(29) Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa: *La novela en América Latina: diálogo*, Lima, Carlos Milla Batres, Ediciones UNI, 1968, pp. 18-19. Cita tomada de Mario Vargas Llosa: *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral, 1971, pp. 108-109. (La cursiva es nuestra.)

se deriva del absurdo resultante de que dicha patraña vaya a ser creída en pleno siglo veinte. Por eso, al reproducir el suceso prodigioso de la ascensión de Remedios, el autor no deja de insinuar maliciosamente la versión real y prosaica que destaca la imposibilidad del hecho sobrehumano: «Los forasteros, por supuesto, pensaron que Remedios, la bella, había sucumbido a su irrevocable destino de abeja reina, y que su familia trataba de salvar la honra con la patraña de la levitación.» (p. 205). La levitación de Remedios resulta cómica no sólo por la incongruencia del choque de lo sobrenatural con lo ordinario (Remedios sube al cielo agarrada de unas sábanas), sino también por el enfrentamiento de la credulidad ingenua con la maliciosa insinuación de su vulgar —¡y tan humana!— fuga. El autor se burla de este modo de la ignorante credulidad de los habitantes de Macondo, incapaces de distinguir entre un prodigio y una patraña, y además lanza su sarcasmo contra el dogmatismo ridículo e interesado de muchos creyentes en el milagro: «Fernanda, mordida por la envidia, terminó por aceptar el prodigio, y durante mucho tiempo siguió rogando a Dios que le devolvieran las sábanas.» (p. 205).

García Márquez, pues, entiende la poesía de lo maravilloso, de lo fantástico, de lo milagroso, cuyo reino es el de la posibilidad ilimitada, el de la libertad. Pero también sabe que, en nuestro siglo, el escéptico no podrá dejar de enfrentar la poesía del mito con la realidad vulgar y cotidiana de los hechos, la idealidad abstracta de la levitación, la ilusión del ascenso con la gravitación corporal que nos mantiene pegados a los mortales a la tierra. Es así que en el episodio de Remedios no podemos hablar de una fantasía poética, sino de una fantasía cómica que opera sobre la oposición entre la creencia y la realidad, entre el prodigio y la patraña.

Pero cabe hacer alguna observación más sobre lo cómico en *Cien años de soledad.* Y es que en la estructura misma del libro hallamos una perspectiva cómica. Esto ha escapado a muchos de sus exegetas, preocupados principalmente por los aspectos serios de sus mitos y símbolos. El hecho es que en la obra maestra de García Márquez no nos encontramos ni un mundo poético evasivo, ni un reflejo real de la vida, sino una intencionada distorsión caricaturesca. El uso de la repetición como un recurso estructural resulta, fundamentalmente, en un efecto cómico, en cuanto nos lleva a percibir un importante aspecto de este concepto señalado por Bergson: la rigidez aplicada a la movilidad de la vida, al verdadero fluir de lo vital (30). En *Cien años de soledad* todo parece repetirse, nada cambia existencialmen-

---

(30) «C'est que la vie bien vivante ne devrait pas se répéter» (Henri Bergson: *Op. cit.*, página 33).

te: ni los personajes ni las situaciones. Sentimos que a través del desarrollo de la novela la materialidad de lo inerte va insertándose definitivamente en la vida del espíritu («le corps prenant le pas sur l'âme») (31), tendiendo a paralizarla, a cristalizarla en una serie de rígidos y, por tanto, cómicos y grotescos gestos que producen nuestra hilaridad.

Nos bastarían unas cuantas citas para comprobar esa insistencia de García Márquez en la materialidad de las cosas. Recordemos el exagerado énfasis puesto en el cuerpo y en la exuberancia orgánica, en los excesos sexuales, en los aspectos más carnales de lo erótico, en la proliferación de la carne, en la desmesura del comer, todo lo cual contribuye al general ambiente de comicidad del libro: José Arcadio Buendía, el primogénito, es un «hombre descomunal. Sus espaldas cuadradas apenas si cabían por las puertas (...) el cuello de bisonte, los brazos y el pecho completamente bordados de tatuajes crípticos...» (p. 83) ... «sus ventosidades marchitaban las flores.» (página 85). Cuando de adolescente su madre lo ve desnudo piensa que «estaba tan bien equipado para la vida que le pareció anormal». (p. 29). Casado con Rebeca, hacen el amor «hasta ocho veces en una noche, y hasta tres veces en la siesta...» (p. 86). De una prostituta dice el autor: «Antes de Aureliano, esa noche, setenta y tres hombres habían pasado por el cuarto» (p. 51). El propio coronel Buendía «tuvo diecisiete hijos varones de diecisiete mujeres distintas» (p. 94), Aureliano Segundo y la Elefanta llevan a cabo una competencia gastronómica: «Al despertar se bebió cada uno el jugo de cincuenta naranjas, ocho litros de café y treinta huevos crudos» (p. 220).

Sobre este relieve inusitado de la materialidad obtiene el novelista muchos de los mejores efectos cómico-grotescos de su novela al describir algunos de sus personajes: Así nos encontramos a Melquíades «desmigajándose de decrepitud» (p. 60). «Aureliano Segundo se volvió gordo, violáceo, atortugado» (p. 219). Y el nieto de Aureliano Segundo «se asomó al corredor por una fracción de segundo, desnudo, y con los pelos enmarañados y con un impresionante sexo de *moco de pavo, como si no fuera una criatura humana sino la* definición enciclopédica de un antropófago» (p. 249).

Por todo lo dicho no creemos que García Márquez tome muy en serio la circularidad mítica de la estructura de su libro, sobre todo si se tiene en cuenta que ésta también contribuye a la comicidad de la novela y si consideramos que el mito del eterno retorno se des-

---

(31) *Ibíd.*, p 43.

miente al final cuando descubrimos que el mecanismo de la rueda está montado sobre un eje sometido, como la vida, al desgaste del tiempo. No se comprenderá la ironía esencial del libro si no se contrasta la ilusión de eternidad producida por las sucesivas repeticiones de los Buendía con la realidad final, definitiva y sin ilusión con la que termina el libro: «las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra» (p. 351). Así la impresión de eternidad producida por las repeticiones cíclicas termina en pura ilusión, desvaneciéndose en la ironía final del tiempo que todo lo destruye.

En *Cien años de soledad*, por tanto, lo cómico no cumple meramente una función incidental y pasajera, sino que se encuentra profundamente vinculado a la intención satírica de la obra y a su estructura misma. El novelista ensarta, una tras otra, una serie de anécdotas fantásticas, de imposibilidades reales, con el propósito de ridiculizar la credulidad humana y con ello envolver la historia en un tenue velo de duda. Pero, a la vez, la irrealidad de la ensoñación ingenua, del afán insensato que lleva a los seres a querer extralimitar lo humano no se destruye por el poder disolvente de la risa. García Márquez se burla, de este modo, no sólo de la historia de su país y de Latinoamérica en general, sino de todo intento de Utopía llamado irremediablemente al fracaso. Y en última instancia, su fuerza humorística logra demostrarnos que la verdad es problemática, no sólo la histórica sino la metafísica. Concentrando nuestra atención en lo prodigioso, anormal y sorprendente, nos envuelve en la trampa de un mundo perfectamente ilusionista, en donde lo cómico nos devuelve a la realidad, para acabar riendo de nuestro propio engaño.—*GEMMA ROBERTS (6087 N. 8th Place. ARLINGTON, Virginia, 22205. USA).*

Sección bibliográfica

EUGENIO DE NORA: «POESIA (1939-1964)» *

Eugenio de Nora nace en la provincia de León el mismo año en que la derrota de Marruecos confirma el derrumbe de la política de Alfonoso XIII, Primo de Rivera instaura con el consentimiento de éste la dictadura militar, Largo Caballero se presta a colaborar y la CNT es prohibida. Cuando en 1939 comienzan a surgir los primeros poemas de *Amor prometido,* libro publicado en 1946, un ciclo intenso de aceleración histórica ha concluido para siempre. Quedan atrás largos años de batalla económica, ideológica y militar, de los que los tres últimos son sólo su más sangriento y decisivo epílogo. La poesía española despierta (es un decir) en un atroz provincialismo estético que no sólo ensancha las simas políticas y literarias con el resto de Europa (excepción hecha de Alemania, que exilia y masacra, en demencial persecución del «arte degenerado»), sino que se desdice del vanguardismo de la década de los treinta y hace caso omiso, en su mayor parte, de los logros de aquel extraordinario grupo del 27. Es el momento de atrasar relojes, bajo los auspicios del «neoclasicismo», «neorromanticismo» (con tendencias «extremistas» y «tremendistas»), la «poesía religiosa honda y entrañable», otra «de contenido filosófico o metafísico» y demás sutilezas del eufemismo (1). Pululando entre los pliegues, el singular fantasma vivo del postismo engendra su mensaje de desgarro creador, negador de masoquismos en el umbral de un futuro imposible, por descuartizado. Al margen o en el centro (la actividad poética es siempre de una excentricidad visceral) de su brillante evolución de intelecto universitario: doctor en Filología Románica, sucesivamente lector, profesor y catedrático de la Facultad de Letras de Berna, profesor visitante en numerosas universidades extranjeras, Eugenio de Nora ha ido desatando una

* *Provincia,* Colección de Poesía, XXVI-XXVII-XXVIII, León, 1975.

(1) Son términos que extraigo de la antología *Veinte poetas españoles,* compilada y prologada por Rafael Millán, Agora, Madrid, 1955.

producción poética cuya más acentuada característica es una perfección formal que enmarca un extremado esfuerzo de contención expresiva. Y, sin embargo, «mi poesía surge cuando ella quiere; yo la busco, pero no la invento. Y surge tal como es; tampoco puedo modificarla» (2). Si hemos, como creo, de tomar al pie de la letra al poeta, ¿cómo conciliar estos versos (y los de tantos compañeros de generación) con el aterrador tiempo que les diera vida? La afirmación de que

La afinidad de cuanto existe
todavía da al ser sentido;
cada vez que un pájaro canta
crece lo cósmico infinito.

¿se asienta en la sumisión a lo inabordable, o en la elevación sobre lo temporal? ¿Dónde desemboca el torrente vivencial, en la amargura del silencio maldito, o en la sonrisa compasiva que en amor se derrama? Aceptamos que la jurisdicción de la poesía es un océano sin riberas, mas ¿todo concluye en la elaboración de la belleza? Para el primer Nora, la poesía es una flor, un cauce seco, una mancha de sangre, paisajes cargados de quietud, emocionada tristeza subterránea: amuleto o salvaconducto del solitario para fundirse con los árboles y los ríos, para gozar imperceptible, para llorar una sola lágrima preciosa, inefable, cultivada. Efusión del amor limpio, a Dios, a España, a la eternidad de lo íntimo. Las palabras, devotas, se estremecen, se adelgazan, se desentorpecen, porque el poeta sabe, con la certeza del que edifica un palacio de lamentos, que no hay duda que se introduzca, conjura que razone nebulosa, en quien así canta a la patria:

¡Dueles, dueles! Por eso quiero
cantar tu gloria y tu esperanza;
tu gloria cegadora, limpia,
tu esperanza desesperada.

Es la evidencia de esas alamedas veteadas de llanto, quedo siempre, la que permite explosiones de furia que están a punto de perderse, de desnudarse en una ausencia en la que falta, sobre todo, el furor inmediato del cuerpo desnudo, el erotismo del gesto.

Oh Dios, cómo desamo,
cómo escupo y desprecio
a esos cobardes, envenenadores,
vendedores de sueños, mientras ponen

(2) De la «nota del autor» previa a *España, pasión de vida* (1945-1950).

sedas sobre la lepra, ilusión sobre engaño, iris
donde no hay más que secas piedras.

[...]

Malditos una y siete veces,
en nombre de la vida, aunque juren que aumentan
la belleza del mundo; en verdad,
la belleza del mundo no precisa
ser aumentada ni disminuida
con sus telas. Lo que necesitamos
es una luz, es un desnudo brazo
que señale las cosas. (...)

¿Son el dolor contemplativo y la fe en lo ideal justificación de tan higiénico trazo, tajo tan profundamente aislado a la luz del espejo? Tan estrepitoso anatema, entre el furor de la indignación y la educación del que por pie conserva un ancla en la respetabilidad que se niega el estallido del odio, no puede dejar de extrañar. Recordemos aquellas acertadas palabras del equipo Claraboya (3), que lamentablemente viera retirada su revista por mano oficial en 1968, haciendo referencia a la llamada generación de 1950, bien indicadas para aproximarse a Nora: «Y así, estos poetas, revolucionarios en los temas, parecen querer ordenar esa revolución e imponerle unos cauces que no echen en olvido cuanto legó la tradición de los mejores. Revolución más querida o soñada que practicada en su propio canto. En su defensa debe decirse que ha sido este tiempo de silencio el que les ha obligado a esquematizar, a hablar en claves, más que a estallar en torrentes. Y como casi siempre en nuestro país, las vallas no las levanta el poeta sino la sociedad, y las 'sociedades' de la sociedad». Debo decir que, dejando de lado un innegable goce estético que me ha acompañado a lo largo de estas trescientas cincuenta y tantas páginas de esmerada poetización —aparte de un culto a la castellanidad que no he podido compartir, por distancia o por defecto— y canto harto sentido, he visto concentrarse mi interés en los últimos poemas, inéditos hasta la presente edición. En su aclaración del silencio y autoindagación lúcida yace el mensaje seguro de un escritor honesto.—*BERND DIETZ (Cercado del Pino, 29. EL SAUZAL. Tenerife).*

(3) En aquel interesante volumen que incluyera «teoría y poemas», El Bardo 71/72, Barcelona, 1971.

JUAN ANTONIO VALLEJO NAJERA: *Naifs Españoles Contemporáneos.* 276 pp., 101 ilustraciones en color y 18 en blanco y negro. Colección Arte, Madrid, 1976.

Hay en el revelador estudio de Vallejo Nájera una introducción general en la que analiza las características de la pintura naif, luego una primera parte dedicada a aquellos artistas españoles que son verdaderamente naives y una segunda para los que tienen un estilo naif, pero no lo son en realidad. Esto explica que pintores profesionales tan rigurosos como Isabel Villar o incluso algún crítico de arte puedan figurar en la obra de Vallejo. El propio autor figura también como pintor, pero en su capítulo, que constituye un epílogo de la obra, le cede la palabra a Juan Ramírez de Lucas, uno de nuestros teóricos de arte popular y arte actual más sensibles y mejor informados. Vallejo Nájera escribe en un castellano de pureza paradigmática. Lo que dice y su manera de captar la intimidad ajena tienen mucho que ver con su profesión de psiquiatra, pero más todavía con su calidad de hombre de buena voluntad y capacidad para escuchar. El otro descanso de Vallejo Nájera es la encuadernación. Cuando no pinta encuaderna libros. Luego, cuando quiere liberarse de sus investigaciones psiquiátricas escribe sobre pintura o sobre encuadernación. A este respecto cabe señalar que su manera de encararse con la obra de un supremo encuadernador como Palomino se parece mucho a la que emplea para acercarse a los pintores naif. Primero nos habla del hombre, pero procura, siempre que ello es posible, que sea el propio biografiado quien nos cuente sus problemas y aspiraciones. A continuación viene el análisis de la obra, hecho siempre en función de la vida de su realizador. Hay ocasiones en las que el estilo es tan jugoso y las experiencias selecionadas tan reveladoras tal como acaece en la «historia» que sobre su vida teje María Dolores Casanova, que Vallejo Nájera sigue el relato paso a paso para mejor ofrecer a través de él un impresionante diagnóstico de la pintura estudiada. Claro está que incluso cuando no se enfrenta con integraciones entre la vida y la obra tan paradigmáticas y renovadoras como la de Casanova, aspira a seguir un procedimiento similar, pero puede suceder que la insuficiencia del material le impide desentrañar tan a fondo la intimidad del autor.

Uno de los aciertos de Vallejo es incluir entre los naives a artistas como José María Finó, que aparentemente lo no son, y en excluir, en cambio, a otros que suelen parecerlo, tales como la inefable Isabel Villar, cuyas «invenciones» constituyen hoy el más paradigmático modelo de la pureza primigenia que se supone debe tener todo naif

auténtico. Finó, a pesar de sus elementos surrealistas y de poder ser confundido con algunos hiperrealistas del tipo de Doreste, es, como quien dice, hijo de sus obras. Se limita a captar la realidad tal como la ve desde dentro de sí y no en busca de una reelaboración intelectual en la que las asociaciones insólitas estén tan contrabalanceadas las unas por las otras como las propias formas en cada composición. Las fantasías de Finó son las del hombre que no ha tenido ningún aprendizaje, pero que es conducido por una imaginación en ebullición a la que sirve con una meticulosidad de tipo artesano. El mundo ingenuo de Isabel Villar, anterior siempre al pecado original, es es càmbio y *sin una sola concesión el de una sabiduría de oficio* perfectamente equilibrada, pero que aspira a recuperar el paraíso perdido. Isabel sabe que ese sueño no es posible ni para ella misma, ni para ningún hombre civilizado, pero sitúa al menos en él a sus personajes y los libra del pecado y la culpa, pero no de la sensualidad instintiva, ni de la ternura en soledad y en misterio.

Ramírez de Lucas aplica a Vajello Nájera el mismo «sistema» que éste utiliza con sus biografiados. Mejor que hablar aquí de cómo pinta Vallejo o de cómo, con precisión infalible, lo estudia Ramírez de Lucas, será recordar uno de sus cuadros que lo define de pies a cabeza. Es el titulado *Mi hija María,* vestida de algo «muy importante». Para mí constituye un verdadero autopsicoanálisis. La hija no emerge sobre un fondo cualquiera, sino sobre una colección de encuadernaciones realizadas por el propio Vallejo Nájera y que éste tiene en una estantería situada en el lugar preferente de su despacho. De refilón aparece el marco de alguno de los cuadros de Vallejo. En el interior de algunas de las encuadernaciones se hallan libros que él mismo ha escrito. En las restantes, aquellos libros de pluma ajena que a lo largo de toda su vida ha leído con más placer. Es todo el mundo y toda la vida de Vallejo Nájera lo que aparece en esta obra. Vemos a ambos con colores vivos y puros, con un orden ortogonal y con una luz de reflejos bizantinos y transparencia enternecida. Quien se enfrenta con esa pureza desacomplejada con su propio mundo, puede hacerlo con igual neutralidad y afán de comprensión con el de quienes ven la vida de una manera similar a la suya. Por eso su obra sobre los naives españoles resulta tan viva y reveladora y por eso será útil, no solo eruditamente, sino en otros aspectos, a todos cuantos la lean y disfruten con ella.—*CARLOS AREAN (Marcenado, 33. MADRID).*

LA NOVELA TESTIMONIAL Y SUS SERVIDUMBRES

Dígase lo que se diga, la novela española de hoy no atraviesa por una situación muy halagüeña. Esa novela española que ha empezado a ser tema habitual de la crítica, las polémicas y mentideros literarios, sigue, sin embargo, un camino titubeante, muestra un evidente desconcierto y, aunque haya obras y autores que son excepción —y la mayoría de las veces excepciones muy distanciadas en el tiempo—, la novela sigue ofreciéndonos muestras más bien mediocres, porque se afana en apegarse a esquemas apriorísticos, o a un mimetismo peligroso. Por eso se hace muy difícil encontrar esa *novela verdad,* esa novela con personalidad y vigencia propias. La novela, convertida en un producto rentable, se ha refugiado en la producción en serie, en el rápido y oportuno lanzamiento y, en ocasiones, también por lo rentable en un experimentalismo carente de sentido. Repito, e insisto, excepciones hay, pero tanto o más importantes por lo infrecuentes.

Gregorio Gallego, un escritor al que no conocíamos a pesar de los premios Guipúzcoa de 1965 *(El hachazo)* y Ciudad de Irún de 1972 *(La otra vertiente),* acaba de publicar *Los Caínes* (*), al parecer su tercera novela. Y con ella, Gallego ha querido luchar contra viento y marea, no dejarse llevar ni por los atractivos económicos ni por fáciles mimetismos. Y ha optado por el camino más difícil: volver a la novela testimonial, a la novela *verité,* y tratar de que el relato fluya por sí mismo, movido por sus propias fuerzas interiores, por muy primarias y elementales que éstas sean. *Los Caínes* es una novela de marginados. Una familia de delincuentes habituales que viven en condiciones casi infrahumanas en cualquier barrio extremo de Madrid, que se ha llegado a transformar en una verdadera comunidad aparte, con sus relaciones peculiares y sus hábitos no menos específicos, y que lucha denodadamente en el seno de la sociedad en que se hallan enquistados para superar su alienación, su existencia marginada y sentirse dueños y señores de su mundo; sentirse comunidad que se valga por sí misma, a pesar de que el medio, irremisiblemente, los va devorando poco a poco, y por mucho que se esfuercen en contrarrestar el empuje que se les viene encima. Los Caínes están irremisiblemente condenados a desaparecer en las fauces de una macrosociedad que los olvida o los persigue. Por mucho que intenten superar esta situación los *buenos,* y ante el empuje incontenible de los *malos.*

Porque *Los Caínes* es una novela de *buenos* y *malos.* Es una no-

(*) Gregorio Gallego: *Los Caínes,* Ed. Nacional, Col. Escalada, Madrid, 1973, 314 pp.

vela tan simple e ingenua que hemos de adscribirla a la literatura *bruta.* En ella, junto a planteamientos primarios y elementales, llegamos a consecuencias igualmente elementales y primarias. Quizá tengamos que pensar que, en momentos, es el tema el que obliga a plantear un relato así. O el mundo y las gentes que se nos describen... Pero lo cierto es que toda conclusión, toda esa explicación que hemos hecho en el párrafo anterior se desprende del final de la lectura. El escritor siempre está fuera, adopta una postura distanciada, sólo nos propone unos cuadros, lo más objetivamente posible, de una situación, de un ámbito y de unos personajes peculiares («Al segundo *lo hemos conocido.* Entró en presidio siendo un chaval, pero tan peligroso y osado que la familia pudo enriquecerse con el fruto de sus robos»). El escritor casi no participa, pero, poco a poco, nos vamos dando cuenta de que una novela testimonial y exacta, una novela que pretenda dejar vivir el mundo que se narra por sí mismo, tiene también sus servidumbres y sus exigencias. La necesidad de coherencia entre el tema y el lenguaje es algo imprescindible, y cualquier desliz en el orden de los contenidos o las expresiones ofrece al lector una serie de resquebrajaduras demasiado visibles, que suelen incidir en la valoración de la unidad del relato.

Gregorio Gallego monta su novela sobre la palabra. La palabra no será sólo elemento base, sino su más positivo recurso. Una palabra que también es elemental, también primaria, que ronda el peligro de lo chabacano, porque se instala en el lenguaje coloquial y específico de esa comunidad protagonista, pero que el escritor siempre domina con firmeza y con la que sortea todos los peligros a causa de su inteligente manipulación. Desde el momento inicial de la novela, en que se pone en marcha la aventura del Feo, el dinámico brotar de la palabra no se detiene, sino que —al contrario— se precipita en un crescendo que, entre lo dramático y lo grotesco, desemboca en la trágica consumación, y purificación, por medio del fuego. El lenguaje, pues, lo llena todo. Las voces y las expresiones coloquiales, y de argot, se manejan con indudable soltura, a pesar de que una excesiva preocupación por la caracterología de los personajes sea, a veces, causa de ciertas disgresiones demasiado *literaturizadas,* que amenazan la coherencia general que en el relato patentizan los dos elementos que lo componen: el ámbito y las gentes que lo pueblan. Pero el cuento, la soltura narrativa, el interés del relato, se mantienen en todo momento, y entretienen, y nos interesa en lo que leemos.

He hablado ocasionalmente de *buenos* y *malos,* de la *aventura* del Feo, de algunas *resquebrajaduras* más o menos visibles. Y todo

ello tiene, creo, mucha importancia. En un principio, puede parecer que *Los Caínes* es una novela colectivista, en la que nos interesa primordialmente la comunidad marginada y su comportamiento (y así es en el fondo), pero la novela, debido a su planteamiento simplista, se va convirtiendo en la novela de un héroe individualizado, destacado por sobre el friso humano que los Caínes y demás personajes componen. El Feo no sólo se convertirá en el héroe en torno al cual girará todo el drama de los Caínes, sino que se irá haciendo, a medida que el relato avanza y él va tomando entidad de protagonista, un héroe mitificado («No me gustan los Caínes. Son todos malos y viciosos. Sólo tu tío el Feo vale algo. Los demás son un hatajo de canallas y gandules manejados por la bruja de tu abuela»), y rodeado de ecuánimes, de ponderadas virtudes de moralidad e intelectualismo («No es que el Feo fuera religioso, pero profesaba una respetuosa condescendencia por todas las manifestaciones idealistas. Consideraba que la bondad no es atributo especial de cualquiera de las doctrinas que mantienen el espíritu humano en estado de alerta, pero que había algunos caminos ciertos para conseguirla, y uno de ellos podía ser la religión»). Un héroe que hiende el ámbito del cual saliera con la voz de la disidencia, porque, primero, se desvincula de la comunidad, e ingresa en la sociedad que los devora y, segundo, porque trae consigo moralejas y teorías sin cuento, producto de una idea estereotipada, o tópica, del recluso regenerado («Un amigo que conocí en la cárcel solía decir que la suerte y la desgracia son una consecuencia. Cervantes también dice que el hombre es hijo de sus obras. Un proverbio español afirma que lo que siembra se recoge. Y la corriente más renovadora de nuestro tiempo dice que el hombre es lo que hace»). El Feo se va convirtiendo en representante de los *buenos*, tipificados, o topificados, en el trabajo y el esfuerzo, frente a los *malos*, tipificados, y topificados, en la descomposición viciosa y en la consecución de su propia desgracia. No cabe duda de que ésta puede ser la alternativa que le concede la sociedad en la que se halla inserto, pero no por ello debe tenerse al personaje como la suma acumulada de todas esas *virtudes* que, en lugar de potenciar su protagonismo, lo desfiguran. De ahí que su lenguaje y su comportamiento sea desconcertante:

—Pero usted es como la higuera seca de la Biblia, que no da ni sombra ni fruto.

— No estamos de acuerdo —movió el Feo la cabeza—. Y, sobre todo, no estamos de acuerdo en los procedimientos que emplean para destruir lo que llaman el mal..., que, a su vez, es el subproducto o residuo, de lo que llaman el bien.

El Feo había sido uno de los que más habían defendido los fueros de su madre. Siendo mozalbete, incluso, llegó a agredir a su padre con un botijo por pegar a su madre. Pero ahora comprendía que fue una equivocación, porque destruyendo la autoridad del padre, inconscientemente, había fomentado la avasalladora soberbia de María la Caína.

Se hace muy difícil concluir con un juicio rotundo sobre *Los Caínes*. La verdad es que una novela como ésta, que se ha situado voluntariamente en ámbito tan complejo y difícil como es el de la novela testimonial, tenía que acarrear tras de sí una serie de servidumbres muy señaladas, y de las que iba a ser casi imposible prescindir. No obstante, el trabajo de Gregorio Gallego como escritor es ya de por sí positivo, toda vez que comprendió cuáles eran los caminos a seguir: el uso de la palabra y ese matiz de simpleza, de sentido primario y elemental que toda la novela tiene. Es positivo porque Gallego ha sabido luchar denodadamente con las dificultades sin cuento que ambos objetivos le iban imponiendo. Precisamente por abandonar el relato a sus propios avatares, y por ser palabra por sobre toda otra cosa, *Los Caínes* queda a medio camino de sus propósitos, traicionado por su propia ingenuidad, por su misma sencillez y primitivismo. Lo que no quiere decir que el camino elegido por Gregorio Gallego, si se anda con mayor atención y sagacidad, pueda ser propicio a sugestivos e interesantes logros.—*JORGE RODRIGUEZ PADRON (Nava y Toscana, 16. LA LAGUNA, Tenerife).*

LOS DEMONIOS HISTORICOS DE MARSE: «SI TE DICEN QUE CAI»

Juan Marsé, el escritor catalán nacido en 1933, podría ser incluido entre los novelistas pertenecientes a la «Generación de 1950» a pesar de la tardía aparición de su primera novela (1960), por haber hecho de la Guerra Civil, que el autor vivió como niño, y sus consecuencias, el motivo central de su crítica ético-social. El tema de la desposesión histórico-personal, la indagación de sus coordenadas históricas, la búsqueda de su identidad, es una constante temática en la obra de Marsé, lo cual justifica igualmente su inclusión en la «Generación de Medio Siglo» con autores como Juan y Luis Goytisolo, A. Ferres, García Hortelano, etc.

En su primera novela *Encerrados con un solo juguete* (Seix Barral, 1960) Marsé incursiona en el desquiciado, vacío y aburrido mun-

do moral de los adultos obsesionados por el sexo y escindidos de sus mayores por el conflicto civil. El siguiente pensamiento del personaje Andrés ejemplifica la desorientación moral y la apatía de una generación heredera de una degradada forma de vida: «No le esperaba nada ni nadie, pertenecía a esa generación a la cual se le ha dado ya, al parecer, todo hecho —símbolos, victorias, héroes que venerar, mármoles que besar— y sin posibilidad de nueva senda, siquiera sin derecho a buscarla entre aquella de días prefabricados, dictados, que se posaban mansamente al pie del lecho todas las mañanas exigiendo ser calzados con los zapatos o vestidos con las ropas» (página 10). El vacío mundo de esta juventud no proscribe la posibilidad de fundar un futuro, como se observa en el abrazo final de Andrés y Tina abierto hacia la esperanza: «Nada. No necesitamos nada de nadie. Veremos de arreglarnos como sea. No llores, Tina» (p. 264).

En *Esta cara de la luna* la ironía se transforma en acerba crítica dirigida especialmente contra el falseamiento de las noticias por los medios oficiales de comunicación dentro del país. Esta sátira, o actitud crítica del autor hacia las formas de vida nacionales, está íntimamente relacionada con el tipo de humor amargo utilizado por el malogrado Martín Santos en *Tiempo de silencio,* obra aparecida en 1962 el mismo año de *Esta cara de la luna.* La fábula de esta narración gira en torno a la historia de la frustración de Miguel Dot y el de toda una generación de jóvenes rebeldes e idealistas en su juventud que en el presente han adoptado un estilo de vida amoral.

En última tardes con Teresa (Seix Barral, 1966) aparecen una serie de recursos narrativos que van a tener pleno desarrollo en *Si te dicen que caí.* Entre éstos habría que señalar: *a)* Importancia concedida al submundo del hampa encarnado por Manolo Reyes, alias el Pijoaparte; *b)* Predominio de las situaciones equívocas, especialmente la relación entre el seudomilitante Manolo y la inocente Teresa; *c)* Crítica amarga sobre las experiencias democráticas de los universitarios de posguerra: «Cruxificados entre el maravilloso devenir histórico y la abominable fábrica del papá, abnegados, indefensos y resignados, llevan su mala conciencia de señoritos como los cardenales de púrpura, a párpado caído humildemente, irradian un heroico resistencialismo familiar, una amarga malquerencia de padres acaudalados, un desprecio por cuñados y primos emprendedores y tías devotas, en tanto que, paradójicamente, les envuelve un perfume salesiano de mimos de madre rica y de desayuno con natillas: esto les hace sufrir mucho, sobre todo cuando beben vino tinto en compañía de ciertos rojos y jorobados del barrio chino» (p. 232); *d)* Intertextualidad o inadecuación entre las citas que de distintas fuentes se re-

cogen (literarias, periodísticas, populares, etc.) y el contenido. Este sistema supone, por una parte la revalorización de un material hasta entonces considerado poco literario e igualmente sirve para mostrar, a través de la incompatibilidad, el vacío resultante de esta comparación.

Ultimas tardes con Teresa se sitúa dentro de la crítica de la realidad socio-política española desde unos simplistas esquemas ideológicos (1). La acción en el agitado mundo universitario de 1956-57 es utilizada por Marsé para llevar a cabo la desmitificación contra los postulados de la burguesía y de la izquierda (2). Desde el punto de vista de la lengua esta obra supone, en cierta forma, un ataque contra los invalidados criterios del realismo social mediante una serie de innovaciones especialmente el barroquismo, estética íntimamente relacionada con las fantásticas aspiraciones del Pijoaparte, personaje-símbolo de la supremacía del instinto. *Ultimas tardes con Teresa* anuncia la clausura del realismo social y supone un intento de renovación de los módulos expresivos que los mejores representantes de la «Generación de Medio Siglo» llevarán a cabo durante las décadas de los sesenta y setenta.

En *La oscura historia de la prima Montse* (Seix Barral, 1970) la frustración del burgués mundo de posguerra culmina con el simbólico suicidio de Montse. El contacto entre el pueblo (Manuel Reyes) y la burguesía (Montse) patentizan, como en el resto de la obra de Marsé, la infranqueable y permanente división entre estas dos clases, así como la imposibilidad de desalineación por la mutua interacción. La postura ética moralista sigue teniendo, como en el resto de la obra de Marsé, un papel fundamental, como se descubre en la reflexión del personaje Paco Bodegas: «quise saber por qué insistían tanto en acusar de violentos a los pueblos subdesarrollados y oprimidos que intentan rebelarse: ¿acaso no es una forma de violencia, le pregunté, el poder que ejercen sobre ellos las minorías privilegiadas? ¿No es una forma de violencia la ignorancia, el hambre, la miseria, la emigración laboral, los salarios insuficientes, la prostitución organizada, la discriminación intelectual?, le dije. ¿Por qué nunca le llamáis violencia a todo eso, reverendo?» (p. 63).

Si te dicen que caí (3), la última narración de Marsé, no supone

---

(1) Sobre la falsa conciencia crítica de Marsé en *Ultimas tardes con Teresa*, véase J. C. Curuchet, *Cuatro ensayos sobre la nueva novela española*, Uruguay, Editorial Alfa, 1973, páginas 71-86.

(2) «*Ultimas tardes con Teresa* podría definirse como la parodia —sarcástica— de la novela social en sus dos vertientes, como testimonio de los sufrimientos del pueblo y como testimonio de la decadencia de la burguesía» (G. Sobejano: *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1975, 2.ª ed., p. 455).

(3) *Si te dicen que caí*, México, Organización Editorial Novaro, 1973.

una ruptura con su producción anterior, sino que, por el contrario, significa una elaboración de los motivos arriba mencionados, así como un tratamiento más rico de los recursos narrativos y de las posibilidades de la lengua. La acción de la novela se desarrolla desde la Guerra Civil hasta los sesenta, especialmente la década de los años cuarenta (4). El personaje de *Si te dicen que caí* es la colectividad, pues la obra es fundamentalmente una caricatura de España a través de ciertos sectores de izquierda (los grupos clandestinos y libertarios catalanes que terminarán como atracadores) y la derecha (señora Galán, alferez Conrado, etc.). El grupo formado por los niños, quizá por ser el que biográficamente está más cercano al escritor, es el que tiene más importancia desde el punto de vista de la narración. Entre sus componentes destaca el Java —homónimo del Pijoaparte de *Ultimas tardes con Teresa*— y el Manual Reyes de *La oscura historia de la prima Montse*— en virtud del carácter proteico que a este antihéroe mítico del hampa le otorga el autor (5).

ESTRUCTURA

Si te dicen que caí es una obra organizada con una complejidad estructural superior a las anteriores obras de Marsé, especialmente por la multiplicidad de perspectivas de la voz narrativa y la casi desaparición del autor omnisciente. La fábula está montada como narración regresiva según los registros que aporta el relator Sarnita (Nito, el celador) a raíz del mortal accidente de su antiguo amigo, el trapero Java, quien después de haber alcanzado, por medio de todo género de inmoralidad, una preeminente posición social se mata con su mujer e hijos en un accidente de automóvil. El celador, teniendo como auditorio a sor Paulina, nos va descubriendo, a través de sus confusos recuerdos, las vivencias de su pandilla durante los sórdidos años de posguerra según una serie de narraciones subsidiarias que podrían agruparse en estos núcleos de personajes y lugares:

I. Casa de las Animas, lugar donde eran recogidas las huérfanas de los «rojos»: Juanita, Fueguiña, Aurora Nin, señorita Moix, etc.; II. Java y Sarnita, el de las aventis en la trapería con la abuela muda y «bajo el calendario petrificado de 1937» (p. 15); III. Refugio del teatro de la pandilla del Sarnita y Java (Tetas, Amé, etc.), donde se producen todo tipo de cambios y ambigüedades; IV. Grupos políticos en la

(4) Otro ejemplo de la importancia que los años de los cuarenta tuvieron en la mentalidad de la «Generación de medio siglo» lo constituye el conjunto de ensayos *Años de penitencia* (1975), de Carlos Barral.

(5) «Porque Manolo Reyes parece ser, para Marsé, el héroe mítico que simboliza la aspiración del hampa hacia el bienestar burgués, y, como tal héroe mítico, capaz de numerosas variaciones» (Sobejano, *op. cit.*, p. 458).

clandestinidad: Marcos, Palau, Bundó, Esteban Guillén, Luis Lange, Viñas, etc.; V. Sector de derecha: alférez Conrado, señora Galán, el camarada tuerto, etc.

Desde la voz narradora del celador y en una serie de *flash backs* que nos ponen en contacto con el heterogéneo mundo de la posguerra (carácter pluridimensional de la historia) se vuelve sistemáticamente al presente o contemplación del cadáver de Java (carácter lineal del discurso). El auditorio, representado por sor Paulina, es estimulado por los recuerdos del celador y el continuo encadenamiento de los recuerdos de los distintos personajes que éste va hilvanando. El estímulo del recuerdo se produce a veces mecánicamente, como cuando Ñito ve al actor paralítico de *Ironside*, visión que se asocia a la del paralítico Conrado (p. 98). El recurso de la superposición de planos temporales se ejemplifica en el capítulo XII donde se registran los siguientes niveles: *a)* Celador-monja; *b)* Recuerdos de la pasada vida de los muertos Pilar-Java; *c)* Conrado en la época que contrataba a la Java y la Fueguiña para que hiciesen escenas eróticas o «posturas»; *d)* Escena goyesca del paralítico en la procesión.

En *Si te dicen que caí* existen tres niveles: *a)* Circunstancial para un público minoritario conocedor de la intrahistoria (especialmente catalana) de la posguerra; *b)* Mítico, viaje del Java, el antihéroe cuyos recuerdos constituyen uno de los temas centrales del relato; *c)* Social, postura eminentemente ética que explica que el distanciamiento del autor de sus criaturas de ficción sea total. El abstraccionismo y las posturas arbitrarias que Marsé adoptaba en su obra anterior han dado paso a una actitud cínica, casi nihilista respecto a la censura ideológica, así como una más severa autocrítica en relación al arte narrativo.

AVENTIS

El texto va creando una ambigüedad entre lo natural y lo fantaseado y el lector ha de ir integrando la narración del Ñito junto a otra serie de voces narradoras que van desde la del autor a la impersonal en tercera persona (p. 82) sin ninguna organización cronológica: «iba recordando, con sereno desorden, las aventis y los amigos en torno a las fogatas» (p. 35). La aventis, como afirma Ñito, es a veces una sustitución de la brutal realidad, «un juego barato que sin duda era consecuencia de la escasez de juguetes, pero también un reflejo de la memoria del desastre, un eco apagado del fragor de la batalla» (p. 36). En estas aventis, peripecias o aventuras, introducidas por una serie de narradores, especialmente Sarnitas, coexisten el nivel realista y el fabuloso o mítico. A veces la aventis

introduce al propio relator, e incluso a los miembros del auditorio para mantener así un interés más vivo por el relato: «Con el tiempo perfeccionó el método: nos metió a todos en las historias, se metió él mismo y entonces era emocionante de veras porque estaba siempre pendiente la posibilidad de que en el momento menos pensado cualquiera del corro se viera aparecer con una actuación decisiva y sonada. Nos sentíamos todo el tiempo como alguien a quien va a sucederle un acontecimiento de gran importancia. Aumentó el número de personajes reales y redujo cada vez más el de los ficticios» (página 37). El narrador-autor interviene ocasionalmente para informar al lector sobre la naturaleza y grado de verosimilitud de las aventis: «Quien así habla es un muchacho del Carmelo. No hay mucho de verdad en sus historias mientras el tiempo no demuestre lo contrario, pues este chico cuenta aventis basándose no sólo en los sangrientos hechos pasados sino también en los hechos por venir. Habla de bombas agazapadas en la hierba que estallarán muchos años después, de venenosos escorpiones que sobrevivirán a estas ruinas y de imborrables tatuajes y cicatrices en la piel de la memoria» (p. 67).

Las aventis se enmarcan, pues, dentro de la teoría poética que exige lo verosímil y lo maravilloso. El suceso extraordinario no se excluye sino que sirve para establecer una relación armónica entre el entendimiento del lector y el acontecimiento narrado. La aventis es lo poético compensando la realidad degradada, pero, a la vez, desde una perspectiva antropológica se refiere a las costumbres, ideales, amoralidad del período narrado. Esta interacción de verdad y realidad que presenta la aventis se realiza de forma breve quizá para que el auditorio tenga ttiempo para reflexionar sobre su verdad y para que el interés no decaiga. La situación ficticia del aventis («Hablar de oídas, eso era contar aventis», p. 37) se encuadra dentro de una realidad histórica verificable y ficción e historia, mito e historia coinciden como dos formas de expresión de la realidad. La fantasía de la aventis se funda en el desquiciamiento de posguerra, en la ruptura de todo tipo de orden, dislocamiento que facilita la integración del lector y el auditorio en estas aventuras fantásticas (6): «Las mejores eran aquellas que no tenían ni pie ni cabeza, aquellas en las que no había que esforzarse para que resultaran creíbles: nada por aquel entonces tenía sentido» (p. 37). Lo fantástico se funda, pues, en el

---

(6) Marsé no teme pasar sin transición del documento inmediato a la inverosimilitud de la subliteratura o a la truculencia del bulo: todo forma parte del dominio por donde discurre la vivencia de los protagonistas y, en la atmósfera que envuelve al libro, lo fingido puede ser a veces menos increíble que lo real» (Pere Gimferrer: «La última novela de Marsé», *Destino*, 31-8-1974, p. 29).

presente sórdido del que los personajes quieren escapar para realizar sus ilusiones: «sus fantásticas aventis se nutrían de un mundo mucho más fantástico que el imaginado por ellos. Arruinada su capacidad de asombro, sólo captaban las señales del azar: Amén aseguraba haber visto mujeres preñadas pariendo chorros de arroz en la Montaña Pelada, bajo la luna, espatarradas como viejas que mearan de pie; en la misma trapería, ausentes Java y su abuela, Sarnita decía haber oído, el raspar de una lima y golpes de cuchara en un plato; y Luis juraba que en el cine Roxy vio cómo acribillaban a uno de la bofia con una escopeta de caza de juguete» (p. 37). La fantasía de la aventis fundamenta la fábula, pues sin la peripecia del aventis «no hay historia» (p. 161), y cuando el orden racional se impone, como esa Casa de las Animas donde ingresan los niños, la fáctica realidad muestra su sórdida presencia, «le pareció de pronto que sus aventis se deshacían en una bruma de ensueños» (p. 162). Las aventuras fantásticas a veces adquieren plena autonomía respecto al corpus del relato—imaginaria entrevista con el obispo, escena del consulado de Siam, etc.—pero finalmente parece imponerse inevitablemente la realidad empírica. La acumulación de aventis o peripecias termina por ocultar en la totalidad de la obra esa realidad fenoménica que maneja el narrador para trascenderla en una metarrealidad producto de una estética que a fuerza de destacar lo absurdo del mundo parece proponer el arte como forma de liberación de lo absurdo. *Sí te dicen que caí* aparece como una pesadilla surrealista basada en lo irracional.

Este intento de evadirse de la amarga cotidianeidad explica la importancia concedida por estos jóvenes al mundo del cine, fantasioso orbe que se compara al de las aventis («Qué bien inventas, mariconazo, es igual que una peli.—Hay pelis que son verdad», p. 99). Técnicamente el dinamismo cinematográfico se aplica a la descripción de las acciones de estos personajes (pp. 18, 46, 228, etc.). La teatralidad, el plano representacional, tiene igualmente una gran importancia y la gesticulación, el movimiento falso define la conducta de todos los personajes. Incluso el motivo central de la obra es un engaño: la obsesión de Java por encontrar, por encargo de la señora Galán, a Aurora Nin, sobrina de Artemio. A través de chantajes sexuales Java le arranca el secreto a Ramona quien envilecida por Conrado es vengada por los amigos de Artemi los cuales por error matan al padre del paralítico en vez de al hijo (p. 242). Pero Java también buscaba a Ramona para que le hiciese compañía a su fugitivo hermano. Hasta el ejecutor del crimen, Marcos, tiene remordimientos, pues sabe que mató al padre de Conrado por equivocación. Java sintetiza

la adulteración del existir de todos los personajes cuando afirma: «La verdad nunca la dijo. Ni el mismo Java la sabía. La verdad era todavía lo mismo que en sus aventis, aquella turbia materia que no conseguiría elevarse, desprenderse del fondo» (p. 161). Los folletinescos motivos, las aventis, quedan salvadas por ese lenguaje que hace factible lo inverosímil.

El espíritu crítico se organiza en la obra por la ironía que a partir de la metaforización del título o primeros versos del himno de la Falange que oblicuamente aluden a la caída del falso mundo de valores defendido tanto por la derecha como por la izquierda, así como a la caída final del arquetípico Java. La imagen continuada en torno a la degradada metaforización del título se repite a través del texto («primavera que llegó riente y empolvada de sol como una meuca barata», p. 60), pero esta degradación de acciones y personajes aparece compensada por ese extraño lirismo que permea el texto (7).

La condición moral de España, como en Quevedo o Valle-Inclán (o ese Goya visionario, una de cuyas pinturas adorna la cubierta del libro) se resuelve en farsa más allá de la tragedia, en el absurdo de lo esperpéntico, deformación que desde el punto de vista expresivo se traduce en la nota tremendista y escatológica típicas de la prosa de Marsé (8).

En la conclusión del relato existe como una nostalgia primitivista de unos tiempos donde imperaba el instinto, según la confesión final de Ñito, el celador: «Nunca volvió a reír la primavera como entonces, 'nunca'» (p. 271).—*JOSE ORTEGA (The University of Wisconsin-Parkside. Humanistic Studies Division, KENOSHA, Wisconsin 53140. USA).*

---

(7) Java forzado por el hambre a hacer «posturas» con Ramona. «Simulando en el acto arrebatos de ternura, Java instalaría un sueño rutilante allí donde la realidad seguía siendo dura y difícil» (p. 28). «El doctor preguntó quién haría la autopsia, y luego, sin esperar respuesta, con media sonrisa crispada, pero bueno, ¿estás llorando? El celador se alejaba. ¿Quién llora aquí, coño?» (p. 40), etc.

(8) En la técnica tremendista predomina la animalización de las imágenes: «No era un zapato viejo lo que asomaba entre el fango, sino una rata envenenada. Todavía el cielo era una gran tela de araña» (p. 15). «Salían como ratas los últimos borrachos de las tabernas, sombras escoradas restregando las paredes, mascullando roncos reproches y confusos oprobios, vomitando un vino pestilente en las esquinas» (p. 142). «Un sol de castigo se apoderó del barrio y en las calles parecía oírse un crepitar de papeles grasientos y a ratos una suave trituración de huesecillos, como si un gato deshiciera el espinazo de un pajarito» (p. 331), etc. Abundan igualmente las imágenes escatológicas: «Agazapado detrás del agujero, siempre a salvo, seguro, sobre ruedas: un repugnante futuro bajo palio-refugio envueltos en los tufos del incienso y los espejismos, la mentira y el terror, el hedor de sus propios orines y su caca que al final no era capaz de controlar, una vida de triste párpado y de silencioso pus en la pupila y un agujero para acaudillar las alegrías y las penas de los demás» (p. 285). «Java le subió la falda, ella abrió las piernas. La música vibrante anunciaba el final de la película. Se encendieron las luces: una quincena de espectadores de pie entre las butacas, saludando la pantalla en blanco mientras sonaba el himno. Java guardó el pañuelo en el bolsillo» (p. 170), etc.

EL ORBE POETICO DE SEVERO SARDUY

La poesía es refutación del tiempo. Palabras que se engarzan en el verso, por azar o con sentido, formando de la nada el rescoldo abrupto de invisibles sensaciones que escapan a la idea e impregnan la carne de un ardor renovado. La poesía ya no reasume —hace muchos años que dejó de hacerlo— una tradición que se ocupe de reflejar y santificar los anhelos, los caprichos de una clase social, de un orden constituido; en nuestra época hay, eso sí, movimientos poéticos, olas que nunca alumbran un mar, olas solitarias, desunidas, absolutamente minoritarias. Y ocurre que cuando la poesía no representa a nadie —a un grupo, a un estamento social, a una clase— se encuentra sola y resentida, y es únicamente devorada por poetas, consumados o en ciernes. La poesía ha llegado a ser de esta manera la más viva expresión del silencio funeral de nuestra alma. Estamos inundados de versos por todas las partes y faltos de poesía. Ahogados en inventos, experimentalismos, mixtificaciones y toda una amplia gama de cosas de este género y, como siempre, el árbol o la palabra virtuosa nos oculta la otra realidad —el bosque florido y natural—. Por otro lado, la poesía ha sido tradicionalmente, en su creación, tarea individual; más que los grupúsculos fueron las personalidades quienes determinaron la historia literaria. Pero esto seguramente cambiará, está cambiando ya..., y el trabajo poético, si nos atenemos a la profesía de Lautréamont, ha de ser en el futuro colectivo: poesía colectiva, sin dueño: ¿poesía sin alma, sin razón de ser? Quizá en el hecho de ser colectiva radique el único futuro posible para la poesía, el único ataúd digno de ella.

Severo Sarduy es cubano (Camagüey, 1937). En 1958 se trasladó a La Habana, donde se integra al grupo de la revista *Ciclón,* y publica sus primeros cuentos, artículos y poemas. Después del triunfo de la revolución dirige una página literaria en el *Diario Libre* y es redactor en *Lunes de Revolución.* Presentó exposiciones de pintura cubana en Caracas, Nueva York y Tokio. Pensionado por el Gobierno revolucionario, viaja por distintos países europeos y estudia Historia del Arte en la Escuela del Louvre. En 1962 decide establecerse en París, donde actualmente reside (1). Lector de *Editions du Seuil,* colaborador de la revista *Tel Quel,* autor de libros como *Gestos, ¿De dónde son los cantantes?, Escrito sobre un cuerpo* y *Cobra. Big Bang* (2), volumen sobre el que versará nuestro comentario, recoge prosa poética y poe-

(1) Datos biográficos extraídos de «Severo Sarduy. Del "Boom" al "Big Bang"», por Jean-Michel Fossey, *Indice,* núm. 333.

(2) Severo Sarduy: «Big Bang», *Cuadernos Infimos,* Turquets Editor, Barcelona, 1974, 114 pp.

sía; consta de cuatro libros *(Flamenco, Mood Indigo, Big Bang* y *Otros poemas),* que con anterioridad fueron publicados en ediciones de lujo, con ilustraciones de Leonor Fini, Ramón Alejandro o grabados del alemán Erhardt.

Hay en este libro auténticas obsesiones, palabras que se reiteran hasta la saciedad: cuerpo, cubo, cal, blanco, negro; palabras, nunca metáforas. Son, en general, poesías cortas, casi sin verbos, inertes, concisas en su afán descriptivo. Recorridas por la obsesión constante de la página en blanco, que nos mira, que nos puede; páginas que debemos vencer con palabras que se inscriban en ella como estrellas en el universo, palabras cuchillos que sajen la eterna sed de infinito que se encierra en nuestra represada conciencia de hombres marchitos.

La poesía de Sarduy es esotérica, falsamente oscura: con frecuencia está ausente de ella (aunque no falte totalmente) ese «algo de extraño» capaz de crear la belleza más atrayente, la menos epidérmica, la más contagiosa y duradera. Abundan los giros extranjeros: ingleses, italianos o franceses mezclados gratuitamente. Poesía que crea sensaciones sin crear imágenes; poesía tan apegada a la palabra que dice infinitamente menos que la nada y que provoca un vacío hecho de nostalgia... Poesías como ésta, cuya belleza está diseminada por los rincones del verso, escondida...

Que no falte el pan de los enterrados.
La linterna con que el slave boy espera a su amo
en el aire inundado de cocuyos.
Del Tombstone of Amyntas estás los huesitos
los juguetes
el Hermes de la risita.
Las frutas del banquete póstumo
la luz de los ahogados
se escapan por los bordes
de la estela. La humedad y el chirrido de la loza.

Expresiones brillantes, con un fondo gélido, vacío. Poesía de la depresión, de las tardes de angustia o de locura. Poesía de la enumeración. Palabras, siempre palabras, pero palabras que son cosas, que son objetos, que son cuerpos o cubos, o colores, pero no mujeres, no ojos, no deseos. Hay una reducción de lo visual a lo puramente descriptivo y táctil. Pero es, no obstante, una poesía de atracción metálica:

Los cuerpos arrastrados por el río
han quedado en la arena sepultados
bajo las piedras nítidas del lecho.

Resulta curioso constatar cómo en la poesía más reciente prima por encima de todo un cierto cariz intelectual y enumerativo en la expresión: no hay, en la mayoría de los casos, un sentimiento declarado, ni menos una rebeldía escondida. Es como el balance de una humanidad que se deshace, es el recoger los trozos repartidos de la carne, un vagar sin rumbo y sin final por estrellas perdidas, un hombre que perdido en sí mismo se busca inútilmente en lo externo, un mirar hacia fuera porque el interior nos da miedo o no le damos importancia.

En algunas poesías de Sarduy hay una evidente ironía, como se advierte en el título de dos de sus mejores composiciones (la última, sobre todo, que transcribimos dada su brevedad e importancia): «Isabel la caótica» y «Juana la lógica».

JUANA LA LOGICA

Mira cómo se te han roto los párpados de tanto llorar.
¿Qué haces arrastrándolo, mirándolo de noche,
escribiéndote la cara ante un esqueleto sangrante?
Siéntate. Sólo Dios vence.
¿Has medido el alcance de esa frase?
Repítela con los ojos cerrados
hasta que esas palabras queden blancas,
sin relieve —la muerte es una parte de la vida—,
como tu rostro en una moneda mohosa.

Como escribe Octavio Paz —a cuya obra seguramente no es ajeno el aprendizaje poético de Sarduy—: «Allá, donde terminan las fronteras, los caminos se borran.» Allí donde la poesía no llega, pudiera parafrasearse, la hierba no es roja ni amarilla, ni el cielo verde, ni el mar naranja, ni la verdad eterna, ni la luz opaca; allí donde la poesía no llega las cosas no tienen ese pegajoso aroma de lo inerte y mortecino. La poesía de Sarduy se alimenta, igualmente, de esos amplios horizontes que son el ser de toda poesía, y esto a pesar de que, a veces, sus versos resulten tan banales e insignificantes como tantas composiciones poéticas de Joyce y Beckett.

El erotismo y la destrucción son auténticas ideas recurrentes, juntamente con la obsesión por la página en blanco. Veamos algunos versos que ejemplifican todo esto: «Ahora / que el poema está escrito. / La página vacía.» «Le cercenaron la cabeza con una hoz.» «El fuego, alegremente, las consume.» «La hoja en blanco / la mano que escrite, temblando.» «Agrimensor de tu cuerpo negro.» «El peso de tu cuerpo / sobre mi cuerpo.» Y así indefinidamente...

El lenguaje de Sarduy inquiere a su mismo medio: las palabras. Lenguaje solapado del silencio que se extasía frente al deseo omnipotente de ser algo más que palabras, pero sin poder dejar de serlo: bellas palabras que se corean a sí mismas. Y de este modo Sarduy inscribe la destrucción en la realidad con el laconismo de un escriba, sin por ello presentarnos esa realidad de manera irrefutable: sigue siendo, en última instancia, una realidad de palabras y no de carne y hueso (algo totalmente diverso de lo que acontecía en Miguel Hernández):

La cortaron en pedazos
uno a uno
hasta cien.
Los contaban en coro
tomando ron y burlándose
los héroes macharranes.
Le dieron opio para que resistiera.
Le cercenaron la cabeza con una hoz.

Sarduy es un poeta experimental. En *Mood Indigo* hace desaparecer casi por completo la puntuación, y hay una presentación de las poesías que tanto puede ser genial como atrabiliaria. Viendo estas cosas comprendemos cómo la vanguardia poética, de Apollinaire aquí, ha quedado incrustada y resumida en auténticos tópicos, solamente salpicados de vez en cuando por una expresión feliz, por un mutismo elaborado. Si la poesía, como todo arte, debe su subsistencia primordialmente a la necesidad —sea ésta ficticia o auténtica—, será cosa de plantearse seriamente hasta qué punto esta poesía colma nuestro necesario anhelo de comunicación. ¿Es posible un lenguaje poético no alienado, una expresividad poética con futuro coherente? El experimentalismo es lícito a condición de no ser vano; y es fundamental ser lo suficientemente honestos como para no dejarnos embaucar por un vacío ricamente adornado. Esta parte del libro resulta ser la peor. Infinitamente peor, qué duda cabe, que las otras tres restantes, tan diversas entre sí, y en las que hay poemas que bien merecen ser tenidos en cuenta, y que marcan un hito por la limpieza y nitidez de expresión, por el atisbo de creencias soterradas, de desgracias abisales y presentidas, de mensajes ocultos, de irracionalidad que se resuelve a través de un conciso delirio.

Siempre resulta interesante (como en este caso) la poesía de los *prosistas.* Para concluir este acercamiento —limitado— a la poesía de Sarduy pudiéramos decir que quizá Sarduy no sea un auténtico poeta, pero hemos de reconocer que es autor de verdaderas poesías.— *LUIS VALDESUEIRO (Ponferrada, 15. MADRID-29).*

CINE CHINO

La producción cinematográfica en los países sometidos a un régimen totalitario se sitúa, casi necesariamente, en uno de estos dos infragéneros: la *paisanada* o el *panfleto*. Este segundo es más propio de los eufóricos momentos iniciales y de las épocas de reactivación ideológica, mientras que la paisanada es producto del marasmo que cunde al envejecer el sistema. Podemos hallar ejemplos dentro y fuera de nuestras fronteras. Como se deduce del título, vamos a considerar el caso chino, tomando como base el libro *Cine chino y revolución cultural* que publica editorial Anagrama, de Barcelona, en su colección Cinemateca, y que incluye el guión del filme *La línea de demarcación*, junto con diversos comentarios sobre el tema.

Como tantas otras cosas, dentro y fuera del cine, el libro llega a nosotros con retraso, puesto que fue publicado por Edizioni Samonà e Savelli, de Roma, en 1971. La primera parte está dedicada a un análisis somero de la trayectoria cinematográfica china a partir de la revolución cultural y corre a cargo de Gianni Volpi. Goffredo Fofi realiza la crítica de *La línea de demarcación*, cuyo guión ocupa las tres cuartas partes del total. Como apéndice figuran las críticas aparecidas en dos revistas chinas censurando los filmes reaccionarios *La ciudad asediada* y *Visita a un pariente*, producidos y exhibidos ambos durante el período en que la imagen del presidente Mao pareció parcialmente eclipsada por la de Liu Chao-chi.

Italia y Francia son los países europeos —el caso de Albania es aparte— que más atención han prestado al fenómeno cinematográfico chino y a los problemas de aquel país. Y no sólo en el plano del estudio teórico, como es el caso de este libro o los trabajos de Casiraghi y Bergeron, sino también en el de la investigación sobre el terreno: recuérdese el filme de Antonioni *Chung Kuo (La China)*, repudiado tanto por los dirigentes chinos como por los maoístas italianos, el de Otzenberger *Demain la Chine*, los cortos de Chris Marker, etc. La Europa socialista gira en la órbita de Moscú, salvo la excepción citada, y no atiende otras trayectorias artísticas. En España se ha ignorado el tema por completo y es ahora cuando comenzamos a enterarnos de la existencia del cine chino a través de proyecciones esporádicas en Cine-clubs o en la Filmoteca Nacional. Por supuesto, lo que hemos podido ver han sido documentales y alguna de las óperas revolucionarias filmadas con notable acierto. Nada sabemos aún de los filmes *políticos*, como éste cuyo guión comentamos ahora y otros de idéntico significado.

Partiendo de la función pedagógica del arte —idea obsesiva de Mao—, el cine chino ha producido fundamentalmente obras documentales, didácticas, científicas y técnicas. Los filmes *políticos,* como *La línea de demarcación,* encajan dentro del segundo grupo. Mediante ellos se pretende la afirmación de las ideas revolucionarias y el esclarecimiento de situaciones prácticas con la correspondiente aplicación doctrinal. La anécdota importa menos. En *La línea de demarcación* todo queda condensado en la máxima del presidente Mao que cierra el filme: «La existencia de las clases y de la lucha de clases es una realidad; hay quien niega esta realidad y niega la existencia de la lucha de clases. Esto es un error». Las alusiones a la figura o a la doctrina de Mao son frecuentes a lo largo del guión, incidiendo en el tan criticado culto de la personalidad, y ello determina que podamos encuadrar la película dentro del grupo de las denominadas *panfleto.*

La línea de demarcación se filmó en 1964, momento álgido de la revolución cultural, y parece ser que la camarilla de Liu Chao-chi dificultó su exhibición acusándola de esquematismo (ausencia de complejidad psicológica) y de anacronismo (el tema de la lucha de clases estaba —decían— ampliamente superado en China). Pero la revolución cultural trataba precisamente de privar al cine de esa función de manipulador de conciencias, asignada por la cultura occidental y en cierto modo calcada por la oriental, y de restablecer el protagonismo de las masas expresando la pervivencia de la lucha de clases.

De esta forma *La línea de demarcación* se inscribe en la ideología del momento, dando entrada como personaje clave a un joven militar (se patentiza el papel del ejército en la revolución cultural) que regresa a la comuna agrícola de donde procede y se enfrenta con su hermano, jefe de la misma, al observar la relajación ideológica y la burocratización del poder que se han producido en ella. La línea de demarcación que hay que restablecer no es sólo la del campo labrantío, cuyos mojones han sido descolocados por un antiguo terrateniente, sino la de toda la comuna en los planos ideológico y convivencial, estableciendo claramente la frontera entre la vía comunista y la vía capitalista, a la que la inercia del pasado intenta regresar. Según la concepción de Mao, el conflicto entre *burgués* (poseedor de privilegios) y *proletario* (explotado, y negador del poder y de los privilegios) prosigue después de la revolución y se transfiere al interior del pueblo, llegando frecuentemente a desencadenar una lucha dentro del propio individuo.

Libros como el presente nos abren a un tema palpitante que la distancia geográfica, política y cultural consigue, a veces, minimizar:

China. ¿Cómo desatender las realizaciones y las perspectivas de un pueblo que constituye aproximadamente un tercio de la Humanidad? China debe ser tenida en cuenta no sólo por su volumen, sino fundamentalmente por su homogeneidad. Como ayuda para conseguir este imperioso conocimiento, al final del libro se ofrece una lista de textos sobre China publicados también por editorial Anagrama. Y entre los varios caminos para lograrlo hay uno no desdeñable: el que marca el lenguaje universal del cine.—*FRANCISCO JAVIER AGUIRRE GONZALEZ (Plaza de Arteijo, 14, MADRID-29).*

JOSE TEIXIDOR Y TRILLES: *Estudios de Valencia (Historia de la Universidad hasta 1616),* edición, introducción, notas e índices por L. Robles. Prólogo de J. García González. Universidad de Valencia, 1976, 358 pp.

La Universidad de Valencia inicia una serie de publicaciones sobre su historia con este volumen. Pronto ha de aparecer una colección de sus bulas, constituciones y documentos, en las que trabajamos un grupo de profesores de esta Universidad... Espero que seguirán otros. En verdad, la historia de la Universidad de Valencia está todavía en mantillas, con algunos textos anticuados —Ortí y Figuerola del XVIII, Velasco y Santos del XIX— y resulta de interés el construir su historia, dentro de las técnicas y enfoques actuales. Ello supone una labor ingente —quizá también un tanto desabrida—, por lo que su realización no es fácil. De nuestras Universidades quizá sea Salamanca la que con mayor esfuerzo y generosidad ha estudiado su pasado; los nombres de Beltrán de Heredia o Sala Balust están unidos a este esfuerzo. En medida menor, mi hermano José Luis y yo aportamos algún estudio sobre aquella gran Universidad de los tiempos pasados, y en el momento actual andamos terminando un amplio estudio sobre la Salamanca de Carlos IV.

La historia de la Universidad es realmente muy interesante. Y ello porque es el punto de encuentro —uno de los puntos de encuentro— entre la historia de las ideas y la historia real del acontecer social y económico de las comunidades del pasado. Existe una tendencia muy justa a desconfiar de la penetración de la historia de las ideas. La ideología y la ciencia constituyen un mundo distante de las realidades más decisivas del acontecer histórico, sobre todo si se presentan como historia de los grandes descubrimientos científicos o de los grandes sistemas de pensamiento... Parece que desde su altura o su aisla-

miento no puede entenderse la realidad histórica; y ciertamente es verdad. Pero si se logra engarzar con la realidad de cada momento, con la economía y la sociedad, puede constituir una componente más que refleje y complete la visión del pasado... La Universidad es precisamente un punto de engarce entre las ideas y la realidad, porque los profesores y los alumnos, dentro de unas condiciones dadas, se dedican a transmitir ideas, a veces ideas muertas, otras ideas vivas con unas finalidades concretas; con unas finalidades técnicas, con otras de dominio, con otras que fundamentan, con otras que destruyen... Porque aunque las ideas sean inertes, acompañan, sin duda, procesos más amplios en la sociedad o en la producción. Pero hablemos del libro que nos ocupa.

Se trata de la edición de un viejo manuscrito del siglo XVIII del dominico Teixidor. Hombre con todas las características de su siglo: erudito cuidadosísimo, pendiente del testimonio, aun cuando quizá en ocasiones fíe demasiado de los historiadores valencianos muy posteriores a los acontecimientos, como Escolano o Diago. Esas listas de autores —véase página 63 y siguientes— son muy usuales en el siglo, pero llenas de riesgos... También su atención al detalle es propia de su época, detalles sin interés, como todas sus precisiones sobre las cátedras y las oposiciones, sobre los «egregios desconocidos» que ocuparon sus aulas, todos con el mismo rasero, sin percibir más que los aspectos burocráticos de la Universidad... Pero es, no obstante, tarea necesaria, propia de la erudición antigua, que, por desgracia, no está hecha en tantos y tantos sectores y temas de la historia valenciana. La recogida de datos en bruto que proporciona Teixidor es importante, y servirá, sin duda, para el estudio de la Universidad de Valencia en el pasado. Las notas del editor conectan a los profesores citados con los repertorios bibliográficos de la región valenciana, proporcionando una vía más de acercamiento a aquellos hombres, porque Teixidor se limita a los datos que va encontrando sobre nombramientos y oposiciones en los *Manuals de Consells* municipales.

Los libros de actas o *Manuals* son la base de la aportación de este manuscrito que se edita. Y no es poco. En una primera parte se ocupa de la prehistoria de la Universidad de Valencia, la existencia de estudios anteriores al XVI, incluso con referencia a tiempos de Estrabón y una larga disertación sobre la existencia de estudios en Palencia, en donde estudió Santo Domingo. Al ser dominico, parece que la cuestión le parecía de importancia, aun cuando desligada del asunto. Después se refiere a los estudios que hiciera en Valencia aquel santo y fundador, sobre la participación de San Vicente Ferrer en la erección de estudios en esta ciudad... Cuestiones todas anteriores

a la fundación de la Universidad de Valencia, que fue entre el XV y el XVI; algunos estudios menores había —Gramática y Filosofía—, cuyo rastro en los fondos municipales de los siglos XIV y XV trae incluso unos *capitols de les escoles*, de 1412, que ya copió, en la transcripción de Teixidor, Villanueva...

La segunda parte se refiere ya a la Universidad de Valencia, de su erección y primeras constituciones de 1499, la aprobación pontificia y regia, así como las diversas vicisitudes que su primera legislación sufre en estos años. Pero la mayor parte son noticias de sus cátedras, rectores... En verdad, es un vaciado de los *Manuals de Consells*, literal, cronológico, que brinda materiales para construir la historia de nuestra Universidad.

La parte final del libro está constituido por laboriosos índices de aquel manuscrito; índices de constituciones, de rectores, de provisiones de cátedras, de catedráticos, de cátedras con sus ocupantes, de nombres geográficos, de personas y general. Notable labor de su editor Laureano Robles, que asimismo nos depara una introducción sobre el dominico Teixidor, su vida y sus obras. No ha querido hacer una primera utilización del manuscrito para ocuparse de la Universidad valenciana, ha preferido dejar el manuscrito limpio y editado, para que otros construyan esa historia de la Universidad de Valencia que deseamos...—*MARIANO PESET (Dpto. de Historia del Derecho. Facultad de Derecho de la Universidad de VALENCIA).*

JESUS GUTIERREZ: *La «Fortuna Bifrons» en el teatro del Siglo de Oro.* Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1975, 328 pp.

La Fortuna, ¿es un simple tópico literario de la literatura del Siglo de Oro o un tema con raíces profundas en la conciencia y cultura españolas del período? Es éste el tema que Jesús Gutiérrez en su estudio se propone investigar. Pero este aporte sólido para los estudios sobre la comedia evita deliberadamente generalizaciones sobre la política de entonces para hacer hincapié en las consecuencias literarias de la vigencia de la Fortuna.

El libro se divide en dos partes principales. La primera examina el significado de la «Fortuna Bifrons» en la literatura y en la historia, y este estudio del fondo cultural e intelectual apunta el entroncamiento del tópico de la comedia «con los autores grecolatinos, con Boecio, con los humanistas del Trecento y con los poetas y otros escritores españoles de los siglos XV y XVI» (p. 291). Se cierra este cuadro ge-

neral con un breve estudio de la presencia del tema en el teatro desde *La gran Semíramis*, de Virués, hasta *Las mesas de la Fortuna*, de Bances Candamo.

Aunque todo el estudio es una excelente contribución a la crítica de la comedia, la segunda parte es de especial valor a causa de la precisión y la sensibilidad con las cuales se examina el período 1598-1630, cuando comienza y se afianza el «régimen» de los privados cuyo poder e influencia sobre los Habsburgos españoles son bien conocidos. Se analizan varias obras teatrales, pero el autor da realce a cinco bilogías (La próspera / adversa Fortuna) sobre: 1. *Ruy López de Avalos* (de Salucio del Poyo); 2. *El caballero del Espíritu Santo* (de Grajal); 3. *Don Bernardo de Cabrera* (de Mira de Amescua); 4. *Don Alvaro de Luna* (de Mira de Amescua); 5. *Duarte Pacheco* (de Cordero). Se termina esta sección con nueve estudios más sobre obras de Lope, Vélez de Guevara y Rojas Zorrilla, Mira de Amescua y Calderón. El libro concluye con una recapitulación en la cual el autor nos proporciona sus conclusiones generales y algunas observaciones finales.

Este breve sumario es incapaz de revelar la riqueza y variedad de los estudios llevados a cabo sobre 30 comedias del Siglo de Oro, algunas muy poco conocidas aún por los investigadores del período. Pero, a pesar de esto, hay un elemento común que reaparece en estas obras, la visión ética de la conducta humana que se revela por la intención didáctica o la idea moralizadora, omnipresente en todas las comedias serias. Fue precisamente ésta mi intención al subrayar el mismo aspecto general en mi artículo publicado recientemente en la *Hispanic Review*, 43 (1975), 275-89. La formulación «No hay dicha ni desdicha hasta la muerte» no es exclusiva de estas obras teatrales sobre príncipes y privados, sino, según mi parecer, es la actitud cultural y religiosa que informa a toda la literatura de entonces. Estos casos de la Fortuna, acompañados muchas veces por los consabidos «Remedios de la Fortuna», no reflejan solamente la realidad política, sino que corresponden a una realidad vital. Además, el profesor Gutiérrez se ha fijado en algo muy curioso: casi todos los protagonistas de estas obras son soldados o tienen que ver con las armas. De este modo están más expuestos al vaivén de la Fortuna, o son mejores ejemplos de las «suertes trocadas». En esta situación, mientras unos suben otros, por necesidad, bajan. En fin, estos casos de la veleidad de la Fortuna no representan la acción inconstante de la vieja diosa pagana, sino la acción de la Providencia, que prueba constantemente al hombre, soldado durante toda la vida. En cuanto a las «suertes trocadas», el autor ha puesto de relieve la contribución de Mira de Amescua en el desarrollo de la fórmula, que tiene conse-

cuencias importantes para el estudio del tema en el teatro de la Edad de Oro.

Bien que este libro no se propone investigar las dimensiones políticas del período estudiado, las alusiones a tal aspecto eran inevitables. Destaca don Alvaro de Luna, quien llega a ser el arquetipo de estos validos y de las fortunas que a veces les esperan, pero el lector se impacienta un poco al no encontrar más referencias concretas a la confluencia de historia-literatura. En el cuadro sinóptico (pp. 92-94) es bien evidente la importancia de la fecha octubre de 1621. Las limitaciones cronológicas que el autor se impuso al planear su obra pueden explicar el haber pasado por alto otra fecha significativa, 1643, y las comedias o representaciones que giran alrededor de los acontecimientos de aquel año. Es de esperar que el profesor Gutiérrez continúe sus investigaciones valiosas sobre el tema, y que llene el vacío después de 1630, o, al menos, que lo explique. Como aparte, apunto aquí que me comunicó hace poco el profesor Gutiérrez sus planes para investigaciones futuras sobre el tema, en los cuales se propone estudiar a fondo esta confluencia historia-literatura. Sería de desear que la abundante literatura histórica y política del siglo XVII fuera «cotejada» con estas y otras comedias. Los resultados de esa investigación permitirían evaluar en lo justo el papel desempeñado por los dramaturgos del Siglo de Oro.

En resumen, el libro del profesor Jesús Gutiérrez sobre la «Fortuna Bifrons» es una estimable aportación a la crítica de la comedia, especialmente la del período 1598-1630. Este esmerado estudio es un modelo de erudición bibliográfica y de sensibilidad crítica. Como los autores del Siglo de Oro buscaban el ¡vítor! del público, el autor de este estudio merece el ¡vítor! de todos los interesados en la comedia de la Edad de Oro.—*THOMAS AUSTIN O'CONNOR (Department of Modern Languages. Texas A&M University. CORTLAND, N. Y. 13045).*

CELSO EMILIO FERREIRO: «LO QUE NO ES POESIA ES IRREALIDAD»

La poesía gallega del *Rexurdimento*—Rosalía, Curros, Pondal— incidió en el carácter de marginación y miseria de la realidad de la tierra, la lengua—como luego dirá Celso Emilio Ferreiro— se hizo tan proletaria como su objeto, se fundió en él para, al tiempo que creaba un corpus poético fundamental, denunciar una situación a

través de la fuerza de su autenticidad. Como Rosalía de Castro —la voz más importante de la poesía española del XIX— o como Curros Enríquez, Celso Emilio se rompe a sí en la reconstrucción del idioma para la denuncia. Como ellos, se envuelve en la dicotomía paisaje/realidad para contemplar la tierra y su presencia dramática en la vida. La obra de Celso Emilio Ferreiro (Celanova, Orense, 1914) representa en la poesía gallega de los últimos años un papel absolutamente decisivo. Celso Emilio se ha convertido en un símbolo y un mito, en la realidad de una presencia insoslayable. Es el más popular de los poetas gallegos del presente. Y su poesía es más valiosa en cuanto no renuncia nunca a la palabra poética. Su autenticidad se unifica en la doble intención de creación y testimonio.

Celso Emilio utiliza un idioma claro y pertinente: el «idioma proletario» que él habla porque es el suyo. Un idioma cuya belleza sirve al poeta para algo más que la descripción y el sentimiento, un idioma que él construye en nombre de la poesía, en la intención certera de quien trabaja con un material de belleza inabarcable. Celso Emilio es siempre consciente de la fuerza de la poesía, de su necesidad y su valor como obra en progreso. Consciencia que se ejemplifica en la búsqueda de una estética siempre presente, seguro el poeta de la función de sus palabras y del valor innegable de ellas como sustento idóneo para su reflexión. No puede olvidarse este valor de la poesía de Celso Emilio, más allá de una interpretación en exceso apresurada. Valor que con el tiempo —sobre todo en *Longa noite de pedra* y *Onde o mundo chámase Celanova*— ha adquirido una certeza cada vez más evidente. Utilizar aquí la palabra funcionalidad nos llevaría demasiado lejos, pero ciertamente la poesía de Celso Emilio es consecución de una intención directa —que bebería de las fuentes de una poesía radicalmente cívica— a través de una expresión verdaderamente poética. La pertinencia de cada línea de esta poesía es, al mismo tiempo, intento por crear una obra en la que intención y construcción corran paralelas.

Celso Emilio Ferreiro supone, no sólo una entidad de certeza apabuyante en la poesía gallega, sino, además, un vehículo decisivo de acercamiento a la gran poesía cívica del XIX, un nexo fundamental entre ella y los jóvenes poetas de Galicia. La influencia de Celso Emilio en gran parte de ellos es obvia. Uno de los «novísimos da poesía galega» de mayor interés, Farruco Sesto Novás, afirma que Celso Emilio Ferreiro «es tal vez el más grande poeta gallego» (1). Se

(1) *Os novisimos da poesía galega*, antología de María Victoria Moreno Márquez, Akal Editor, Madrdi, 1973, p. 30. En el volumen —bilingüe— se secogen poemas de Farruco Sesto

trata de una opinión discutible —yo, personalmente, no la comparto— pero enormemente significativa. Celso Emilio es fundamental para la comprensión de la actual poesía en lengua gallega, de su actitud más imperiosa. Actitud que adoptan poetas como Manoel María, Uxío Novoneyra, Xosé Luis Méndez Ferrín, Carlos Casares, López Casanova, Franco Grande, Salvador García Bodaño —intermedios entre Celso Emilio y los «novísimos» y ellos mismos, con el poeta de Celanova, maestros de las últimas generaciones de poetas en lengua gallega en los que la influencia de Celso Emilio —como afirma Basilio Losada— constituye «un magisterio de actitud, no de técnica» y que construyen una poesía de un interés estético y de una autenticidad vital excepcionales (2). Este carácter de nexo de la obra de Celso Emilio, su influencia en poetas posteriores, forma de este modo una dirección muy clara en la poesía gallega de los últimos años. Su obra se incorpora a lo más decisivo de la poesía en gallego de nuestro siglo. Con Manoel Antonio, Amado Carballo, Cabanillas, Iglesia Alvariño, Pimentel..., Celso Emilio Ferreiro forma en el grupo de poetas que —distintos en tantas cosas, unidos en la utilización del idioma común— son algo más que bardos de una tierra escondida, verdaderos poetas de valor incuestionable en las literaturas peninsulares. Y Celso forma ahora con Xosé Luis Méndez Ferrín, Manoel María, Uxío Novoneyra —incorporables ellos también a la mejor poesía peninsular de los últimos años— lo más valioso de la poesía gallega del presente. No es esto, claro, un ensayo de enumeración de los poetas gallegos contemporáneos, pero sí es una invitación a leerlos, a tratar de que una parcela fundamental de nuestra cultura deje de ser objeto de permanente rescate para convertirse, definitivamente, en un clamor que no puede caer en el olvido.

La aparición del primer volumen de la obra completa de Celso Emilio Ferreiro (3) ha coincidido con su último libro de poemas (4). La importancia de ambas ediciones hace muy oportuno el análisis de algunos puntos fundamentales en su poesía, su lectura atenta de cara a reflexionar acerca de uno de los fenómenos poéticos más interesantes de la literatura peninsular no escrita en castellano.

Novás, Lois Diéguez, Alfredo Conde Cid, Xosé Vázquez Pintor, Lois Alvarez Pousa, Xesús Rábade Paredes, Margarita Ledo Andión, Darío Xohán Cabana, Félix Vergara Vilariño, Xavier Rodríguez Barrio.

(2) Prólogo a *Longa noite de pedra*, 5.ª ed., El Bardo, Barcelona, 1972, p. 16.

(3) Akal Editor, Madrid, 1975, 378 pp. El volumen —bilingüe— incluye los libros de poemas *O soño sulagado*, *Longa noite de pedra* y *Viaxe ao país dos ananos*. Las versiones castellanas son, respectivamente, de Celso Emilio Ferreiro, Basilio Losada y Xesús Alonso Montero. Las citas las indico entre paréntesis.

(4) Editora Nacional, Madrid, 1975, 181 pp. Edición bilingüe. Versión castellana de Celso Emilio Ferreiro. Las citas las indico entre paréntesis.

En su palabra Celso Emilio es testigo y voz de una tierra a la que ama. El mito —la realidad— de la tierra es principio y fin de toda otra intención. Toda su poesía será la consecución por la palabra de una verdadera comprensión de la tierra y del hombre. La tierra está siempre presente en una doble visión de realidad y posibilidad. El presente ofrece la contemplación del paisaje y lo que éste enmarca y, a su vez, remite a un pasado sórdido cuya presencia subsiste todavía y que sólo puede romperse en el enfrentamiento a ciertas realidades aún operantes. La dicotomía descripción/testimonio o atención al paisaje/atención al hombre se resuelve, por consiguiente, a través de un paralelismo contrapuntístico. Esto, además de entroncarle con Rosalía o Curros, explica esa doble vertiente de poesía contemplativa y denunciadora que, al cabo, confluye en una sola intención. Muchas veces ha dicho Celso Emilio que «el poeta es un esclarecedor de su tiempo». En toda su obra se advierte esa condición de testigo que no puede callar, que ha visto y sabe cual es la función verdadera de su voz. La rememoración, el recuerdo gozoso de la juventud, la desilusión del viaje, la afirmación de la verdad ante la presencia de la naturaleza confluyen en ese ver la vida, en ese estar «en el viento». Su voz será, al fin, voz de todos los hombres, intento de abrazarlos a todos en cada verso.

Hay en el carácter rememorativo de muchos poemas de Celso Emilio Ferreiro una evidente influencia de la poesía de Blas de Otero. Se trata de esa mirada hacia atrás desde la permanente mirada hacia dentro, que traspasa algunos versos del gran poeta vasco. Ello puede ayudar a comprender la búsqueda por parte de Celso Emilio de una suerte de paradigma poético que vendría dado por una preocupación ética en continua coherencia con el anhelo por conseguir una obra estéticamente válida, a partir, además, de un idioma verdaderamente popular. Esa adecuación perfecta entre validez estética y significación que alcanza en Blas de Otero una ejemplificación magnífica. Este carácter rememorativo —*aunque Viaxe ao país dos ananos*— sea, en cierto modo, un libro de recuerdos, se trata, evidentemente, de un recuerdo distinto, alcanza su más clara evidencia en *Longa noite de pedra* y, sobre todo, en *Onde o mundo chámase Celanova.* La mirada abarca todo lo que la aventura existencial del poeta ha ido atravesando —lo que aparecerá lúcida y hermosamente remeditado en *Onde o mundo...* Si *Viaxe...* se centra en una circunstancia muy concreta que propicia una reflexión más allá de ese solo hecho, *Longa noite...* es el recuerdo de la guerra, la meditación ante el mundo, la reconstrucción de la esperanza, la apelación al tiempo:

Eu espero. Hay que esperar decote (p. 206).
Iste é o país do pranto (p. 232).
Eu non podo arredar as miñas verbas
de todolos que sofren neste mundo (p. 236).
Un procura a verdade
por todolos camiños, baixo as pedras,
nas raigames escuras das olladas,
mais alá das escumas i os solpores (p. 244) (5).

El galleguismo de Celso Emilio se traduce de continuo en un amor apasionado nacido de la observación lúcida de la tierra. *Viaxe ao país dos ananos* es el ejemplo claro de la postura ante la fatuidad y la ineficacia de esquemas desgastados. El libro constituye una diatriba contra el mundo voluntariamente desarraigado de una parte de la emigración. Celso Emilio se siente indisimulablemente deudor y heredero de Rosalía y de Curros, zaheridor de un galleguismo «de charanga y pandereta» —como afirma en el prólogo a esta *Obra Completa* Xesús Alonso Montero—. Grita la indiferencia del indiano moderno, de quien olvida idioma y tierra desde un anhelo que sólo se nutre del deseo de una vuelta gloriosa, orondo en su gran automóvil por las corredoiras de la aldea. Que el libro hiriera susceptibilidades —Celso Emilio hubo de replicar ante ataques venidos de quienes en nombre de un galleguismo de guardarropía no hacían sino defender una tarea caduca (6)— confirma la cerrilidad de cierto galleguismo entronizado. Dolía reconocer el desdén con que una parte de esa emigración a América recibía todo lo que pudiera significar la realidad de la cultura dejada atrás, la verdad, en definitiva, de la propia tierra. Celso Emilio en su carta de réplica recurrirá a la misma indignada actitud de Curros Enríquez ante parte de la emigración establecida en Cuba a finales del XIX. Está claro que, como Curros entonces, Celso Emilio no se refería a todos los emigrantes, sino a quienes, pudiendo mantener la presencia de la tierra y de la lengua, no hacían sino enriquecer su bolsillo al tiempo que empobrecían su canciencia. La dedicatoria del libro «pra os irmáns e compañeiros da

---

(5) *Yo espero. Hay que esperar constantemente* (p. 207).
Este es el país del llanto (p. 233).
No puedo apartar mis palabras
de todos los que sufren en este mundo (p. 237).
Uno busca la verdad
por todos los caminos, bajo las piedras,
en las raíces oscuras de las miradas
más allá de las espumas y de los crepúsculos (p. 245).

(6) La carta de réplica a Celso Emilio Ferreiro apareció, firmada por Fernández Ferreiro en la revista *Chan*, primera quincena de septiembre de 1969, Madrid, núm. 13, p. 47. La contestación de Celso Emilio apareció en el número 15 de la misma revista, p. 41.

Agrupación Galega que conmigo loitan e sofren no País dos Ananos» (7) y la réplica de Celso Emilio, «emigrante, fillo de emigrantes, irmau de emigrantes e amigo de moitos, lustres, nobres e honestos emigrantes» (8), dejaban muy claro quiénes eran los verdaderos destinatarios de la denuncia del poeta.

Sin embargo, como en sus demás libros, la realidad es también la fugacidad de un momento de dicha, y así, en *Viaxe...* hay poemas que son como la puesta a punto de la esperanza que el poeta no pierde, aun en un medio tan desfavorable. Su carácter de testigo le da la fuerza para soportar la realidad y tratar de cambiarla. Esta alternancia entre el temor y la esperanza, la angustia y la resolución, tendría en el poema *A estrela* su más clara evidencia:

Na serán remota
todolos caminos morren
na noite pecha.
Pero alá lonxe,
no confín dos touzales,
un espello de luz palpebrexante
anuncia agran estrela (9)
que ha de traquer o fin da servidum
i a libertá dos soños coma un vento.
Eu agardo sereo pola estrela
e pídolle aos meus fillos me disculpen
esta longa esperanza
ardéndome nos ollos coma un lume
valla a palabra (p. 310).

En *Onde o mundo chámase Celanova* el mundo se condensa, estrecha por un momento sus límites. La presencia de la tierra es aquí contemplación de su verdad, resumen de toda su realidad ver-

---

(7) Para los hermanos y compañeros de la Agrupación Gallega que conmigo luchan y sufren en el País de los Enanos.

(8) Emigrante, hijo de emigrantes, hermano de emigrantes y amigo de muchos, ilustres nobles y honestos emigrantes.

(9) *En el atardecer remoto*
todos los caminos mueren
en la noche cerrada.
Pero allá lejos
en el confín de los matorrales,
un espejo de luz parpadeante
anuncia una gran estrella.
que ha de traer el fin de la servidumbre
y la libertad de los sueños como un viento.
Yo aguardo sereno la estrella
y le pido a mis hijos me disculpen
esta larga esperanza
ardiéndome en los ojos como una hoguera,
valga la palabra (p. 311).

dadera. En uno de los más bellos poemas que Celso Emilio haya escrito, «Ourense na lembranza», toda la evidencia de la tierra se hace belleza absoluta en su palabra:

> *A Ourense vou por todas as vereas*
> *pois teño alí o meu sangue*
> *e teño alí as veas*
> *da miña poesía.*
> *E da melanconía*
> *que me abrangue* (p. 72) (10).

Es la misma tierra capaz de reafirmar la vida, de hacer sentir el gozo absoluto por la existencia: *nun grolo beberei a patria enteira* (página 96) (11). Asimismo se agudiza aquí la visión sarcástica e irónica, capaz de revisar desde un ángulo eficaz ciertas realidades. Así sucederá en *Loubanza da miña tía Elisa* (p. 62) o en *O condado* (p. 104).

Es la afirmación de la vida, la denuncia, la verdad, la verdadera materia de la poesía de Celso Emilio Ferreiro. Una poesía capaz, al tiempo, de recordarnos la pintura de Ibarrola y de citar en su cabecera a Carles Riba o Aquilino Iglesia Alvariño. Conciencia plena de que «lo que no es poesía es irrealidad». Camino en el viento para contestar todas las preguntas. Hay en un poema de *Onde o mundo...*, una cita de Tristán Tzara que, además de ser verso preferido de Celso Emilio, es paradigma de toda su poesía: «la rebeldía se organiza en todas las frentes puras». O como Celso Emilio puso un día en un libro con destino anónimo y que, finalmente, cayó en mis manos un ejemplar de *Longa noite de pedra:* «todalas almas puras son rebeldes». Ser y existir de la poesía, urgencia permanente, perpetua belleza desde un tiempo y un país.—*LUIS SUÑEN (Bravo Murillo, 18; MADRID, 3).*

---

(10) *A Orense voy por todas las veredas*
pues tengo allí mi sangre
y tengo allí las venas
de mi poesía.
Y de la melancolía
que me alcanza (p. 37).

(11) *En un sorbo beberé la patria entera* (p. 97).

EL TERROR EN ARTHUR ADAMOV

L'amour est la chose la plus douce
et la plus vivante, la plus raisonable.
Françoise SAGAN

El tomo segundo de las memorias de A. Adamov *(Yo... Ellos,* Edicusa, Madrid, 1972) es un mazazo sin respuesta. Padece en una brutal conjunción los sufrimientos de Amiel y Sacher-Masoch. Y de esa amalgama surgirá un nuevo sentido trágico. Para resaltar en toda su fuerza el testimonio de Adamov, suprimo toda cita que no sea sacada de estas mismas páginas.

1. AMOR Y HUMILLACION

De la total incapacidad del hombre ante la realización de su proyecto, viene la conciencia del fracaso, como veremos en la segunda parte. Tan sólo contará con dos posibilidades para sacudirse esta conciencia con un carácter alarmantemente obsesivo; pero no para anularla, no para vencerla, sino, como único consuelo —aunque no pobre—, para olvidarla. Estas dos posibilidades son el amor y la belleza. Para colmo, ambas tendrán en Adamov una connotación de degradamiento consustancial con el placer. Conservará una lucidez asombrosa, y no llegará al aturdimiento salvo en caso extremo: he ahí su problema.

> Mi necesidad de ser humillado por la mujer deseada me inicia en el sentido terrorífico de la caída. Esta necesidad mórbida de caer a los pies de la mujer dejando caer toda dignidad, me enseña lo que quiere decir caer (p. 32).

No es posible tratar de conservar la dignidad cuando está en juego la vida; tampoco los capitanes de barco se hunden ya con sus barcos. Se trata de sobrevivir a toda costa, de salvar la vida aunque en el esfuerzo se sienta arrastrado. Pero esa caída, obligatorio precio de la salvación, será definitiva.

Un clima de desconcierto. Comienza la búsqueda febril, sin esperanza, consciente de que su objeto es imposible y, más aun, ilusorio: la posibilidad soñada se ha quedado incrustrada en la mente, y se mueve y cruje y en este momento la batalla comienza a perderse.

> Errar indefinidamente en busca de una mujer desconocida cuando conozco perfectamente a la única cuya presencia desearía verdaderamente, es demasiado absurdo (p. 44).

Por un instante retorna a su estado anterior. Dentro de sí aún permanece terrible, angustiosamente clara, la visión de su objeto salvador. Lo reconstruye en su interior y se detiene a contemplarlo:

> ¿Cómo hacer intervenir el amor sin invocarte? A ti, cuyo oficio es salvador, tú, la gran mediadora.
>
> La mujer reina en el corazón de mi condenación eterna, pero tú sola combates y vences los encantos malignos de las otras mujeres.
>
> Te amo, traslado a ti todos los influjos del amor universal, pues soy el lugar del tránsito, todo el amor del mundo, precisamente porque tú no eres del mundo (p. 92).

La mujer se convierte así en talismán, posee la virtud de conjurar mediante el amor que irradia el no-amor de todo lo circundante. Pero se halla fuera de él, inaccesible; es, en realidad, un fantasma sublimado —nótese *sub-limare*—, es, en suma, una creación del deseo y la angustia, y no una entidad material. Mas la ilusión abre un túnel y se adentra en él, ya no ve otra luz ni otra sombra, se encuentra enfrente de su objeto y lo restante está momentáneamente abatido.

> El puro contacto de tu cuerpo aleja de mí la angustia. Tú haces vanas, en adelante, las conjuraciones de la madera y la llama. Tú sola eres para mí más que el fuego, más que la madera. Eres tú la alta llama blanca del gran día. Tú, también, el bosque profundo y secreto, y cada recodo en los senderos perdidos que acceden a tu corazón revela en mí la trastornante e inmemorial certeza de un ya-visto, apagado, ¿desde cuánto tiempo ya?, ¿en qué sueños?
>
> No quiero ser humillado por ti ni humillarte. Algunas veces, a tu lado, me parece revivir el tiempo anterior a la falta. No más tormentos de la sexualidad. No más víctimas, no más verdugo. Ni sacrificador ni sacrificado. Dos seres que se aman, que comulgan en el único sacrificio del amor.

La visión desaparece y deja paso a la evocación triste, impotentemente resignada.

> Me avergüenzo cuando cerca de ti me pierdo hasta no ver en tu lugar más que una comparsa anónima del deseo. Pero con frecuencia vuelvo a encontrar en mí la fuerza de no ceder a la tentación.
>
> He pensado algunas veces que compartir tu vida me hubiera curado para siempre. La larga intimidad de los dos hubiera vencido el obstáculo.

La pérdida es ya irrecuperable, el camino irreversible. No queda sino llorar, tal vez suplicar, todo antes que aceptar lo irremediable.

Y lo extraño y también grave es que siga conservando el sentido del amor propio y del pudor. Difícil es pensar cómo cuando ya se ha perdido todo y lo único que importa —¿importa de veras?— es sobrevivir, aun se resista este obstáculo. Y de esa incongruencia, del hecho de haber perdido y no poder esperar nada y tener aun frente a sí ese obstáculo, nace el sentido de la humillación.

Me prosterno ante una fuerza desconocida y rezo. Me someto por un acto de mi voluntad a la omnipotencia del misterio y pronuncio las palabras de la humillación absoluta: «Que él disponga de mí». ¿Pero esto no es obedecer a la misma ciega necesidad que me arroja a los pies de la mujer, en la abyección?

> El objeto importa poco. Es en el acto mismo de la humillación de donde yo tomo un sordo placer. Y lo que llamo oración, muy frecuentemente, se separa mal de mis conjuraciones mágicas.
>
> En la duda en que me debato temo que la libertad buscada en el seno de la oración no me aporte, a fin de cuentas, más que una esclavitud más. Mi obsesión por la mujer y por los símbolos ínfimos de la materia me persigue hasta en el vacío que ni siquiera sé nombrar.
>
> (...) Encerrado en la oscuridad de mi carne he necesitado el incentivo de la mujer para penetrar en el sentido verdadero de la humillación. Pero ahora sé que debo trasladar este sentimiento que me devora al terror sagrado de todo lo desconocido, que, a la vez, me habita y se cierne sobre mí (pp. 93-94).

Veinte páginas después vuelve otra vez a las misma palabras. Hay que hacer notar que están escritas en el mismo tiempo.

> A ti, a quien amo; solamente tú puedes, si no hacerme llegar a la meta, sí, al menos, salvarme de la dispersión sometiendo mi vida al reino de la unidad monótona del amor.
>
> Sin cesar pienso en ti, deseo con todas mis fuerzas volver a verte, imaginarte en vida y en verdad, y los poderes violentos de este deseo son tales que llegan a suscitar en mí la alucinación de tu rostro, querida mía, amiga mía, mi gran amor viviente.
>
> Vuelvo a ver tus cabellos dulcemente luminosos, los indecibles pliegues del párpado que hacen tu mirada trastornante, tu rostro agrandado por la cercanía. Se levanta, está bañado en lágrimas (p. 114).

Estos fragmentos, de un emocionante lirismo y belleza, denotan una vez más e insisten en la absoluta incapacidad de acercamiento material, tal vez porque esa misma materia no existe, su objeto es ideal —¿ideal?— y cuanto más avanza tanto más se difumina la imagen.

No menos maravilloso es el siguiente párrafo, en el que el deseo de conjunción y metamorfosis de una parte, y la absoluta imposibilidad de destruir la individuazación y el malentendido de dos seres por otra, se contraponen sucesivamente originando el sentido de impotencia.

> Y ¡qué extraños y terribles trazos nacen de las líneas de la vida de los amantes! Dos líneas se aproximan, confunden sus curvas, luego se separan. Durante un instante parecen proseguir la una cerca de la otra una vía paralela, pero en seguida, ineluctablemente, se alejan para siempre atraídas por un polo opuesto del cielo, por la estrella desconocida de su propio destino. Y durante el camino cada uno realizará otros encuentros, se confundirá con otras líneas para alejarse y engendrar una nueva figura misteriosa como la precedente (p. 126).

Y de esa incapacidad de relacionarse surge una entera soledad, que le conducirá a una rabiosa desesperación.

> Veo claro el juego. Después de tantas experiencias frustradas y de esperanzas decepcionantes, comprendo al fin que si experimento en mi interior la necesidad de ser humillado por la mujer, la mujer me humillará, pero de otra manera, de una manera que no había previsto. A mi ineptitud, ella responderá con la ausencia. Estoy condenado a la soledad. Me es imposible conocer un cuerpo de mujer (p. 71).

Pero este desprecio en el que se ve insoslayablemente, necesariamente anegado no es de la misma índole que el de Masoch. También lo acepta, pero quiere despreciar su desprecio, trata aun de rebelarse y busca otro ser como él para que ese desprecio se convierta en mutuo. Es un juego extraño y casi satánico de desprecios y en su fondo se encuentra un placer inaccesible. Decir que es morboso sería demasiado fácil, pero tanto como inexacto.

> No hay para mí placer más grande que el de sufrir en pleno rostro la afrenta y el menosprecio de una mujer a la que desprecio totalmente, permaneciendo esclavizado al vértigo del deseo que suscita en mí.
>
> Sueño con el encuentro de una mujer miserable que me salpicaría de lodo con su desprecio. Veo su mirada vacía de indiferencia altiva, el pliegue burlón de su labio hinchado (p. 69).
>
> Quiero ser humillado por la mujer y solamente por la mujer, porque ella es por excelencia la otra, la extranjera, el contrario de mí mismo. La mujer es la imagen de todo lo que, viniendo desde abajo, posee la atracción del abismo.

> El gusto de la caída no tiene límite. Caído a lo más bajo del mundo, quiero descubrir el subsuelo donde hundirme todavía más, bajo la mujer. Quiero estar todavía más abajo de lo que es bajo (p. 60).

Son párrafos todos ellos que, entre sí, parecen contradictorios; se nota claramente una inconstancia sentimental provocada en un estado que raya en la inconsciencia. Ya se deja de saber qué se quiere, o si se quiere algo. Y se quiere bajar, descender hasta la más abismal profundidad, porque es el único camino ya, aunque doloroso, para desembarazarse del mundo, para irse de él, ya que no resulta viable asumir lo de fuera, hacerlo suyo, y realizar así una síntesis que sería la sola vía de salvación. Por esto mismo, dice:

> Insultadme o compadecedme, no me importa. Estoy debajo de todos vosotros; pero estar debajo es a veces también estar más allá. Mi mal resume la desgracia de todo lo que es creado: ausencia y separación (p. 68).

La melancolía, el deseo, la desesperación, la imagen mental de lo que ya no es para él recuperable, tal vez la añoranza —¿añoranza?—, escriben estas palabras.

> El violento amor que tenía por ti ha perdido este sombrío ardor que antaño me transportaba. Y, sin embargo, mi sentimiento profundo está intacto. No puedo imaginar que otro ser pueda ocupar tu lugar en mí.
>
> En el fondo del amor que te profeso hay una misma piedad, pero no esa piedad degradante que siempre supone entre dos seres una relación de superioridad. Allí donde reina el amor la piedad se funda en la piedad. Es de la misma naturaleza que la piedad con respecto a los sufrimientos de un dios o de la madre de un dios.
>
> Eres el único ser en el mundo que ha sabido imponerme el don del olvido de mí mismo. Tu sufrimiento me hace tanto daño como a ti. Pero si sufro con ello no te lo alivio a ti. Es quizá lo más intolerable de mis tormentos.
>
> Por otra parte, todo lo que a la vez separa y une nuestras vidas basta para mantener mi dolor.
>
> Mi amor ya no es el lugar donde coinciden todos los mundos. Tú vives en mí, enraizada en la profundidad de mi ser, y nada puede arrancarte de él; pero ya no estás ante mí, inmensa y próxima en el umbral del futuro inquietante. He perdido la esperanza de unir nuestras vidas en un único destino. Antaño te veía en mí, lejos del mundo, a mi lado. Estoy amputado de la mitad de mi sueño (pp. 143-144).

Mas a fin de cuentas el camino recorrido es nada. Se convierte en obsesión luctuosa que desencadenará fatalmente —fatal, de fatum— la catástrofe, el más inapelable hundimiento.

> Estoy cansado de esta separación que se eterniza. Llega un momento en el que es imposible soportar este suplicio: la ausencia envenenada por la perpetua obsesión de la imagen de lo ausente.
>
> El carácter atroz del drama de la separación reside en esta constatación inevitable de que cada hora que pasa separa, todavía más, a los amantes separados. Por una parte, los recuerdos comunes que suponían la riqueza, la sustancia misma de la unión amorosa, se borran poco a poco. Por otra, nada puede impedir, en el fondo de cada uno de los aislados, la acumulación de nuevos recuerdos que la vida sin cesar graba en el corazón de los vivientes. Estos recuerdos son horribles, porque perteneciendo en propiedad a uno u otro de los amantes, trabajan en la oscura elaboración de un flujo perpetuo que, impulsando hacia atrás el pasado más antiguo y reemplazándolo por la nueva adquisición, llega antes o después a cambiar su ser profundo. Lo quiera o no, nuevas *imágenes llegan sin cesar a saciarme, mientras que las otras* invaden tu mirada. No son las mismas. Es terrible pensar que nosotros ya no tenemos en común esos llamamientos desde fuera a los movimientos del corazón (pp. 130-131).

Esta incapacidad para hacer realidad sus anhelos o incluso sus necesidades más físicas, le lleva a la conciencia del fracaso al enfrentarse cara a cara con su vida. La conciencia de este fracaso desembocará en una agobiante obsesión de terror, que sólo se calmará con la total humillación, esto es: la humillación final —nótese: humillarse es hacerse humus, tierra, polvo—. La única escapatoria, que no obstante se retardó más de lo previsible, fue la que adoptó en marzo del 70. Esto es lo que pasamos a ver en los siguientes párrafos.

2. EL TERROR COMO CONSECUENCIA DEL FRACASO

Es indudable que este libro corresponde a un momento a unas circunstancias muy concretas, y que por lo tanto no tienen igual validez fuera de ese momento y esas circunstancias. Por esto las correcciones que hace en la introducción están holgando. En esta introducción está explicitado de una forma bastante exacta, según creo —porque eso sólo puede saberlo el mismo Adamov—, la motivación de la obra.

> Consciente de mi fracaso, desesperado del abismo que separa mi pensamiento actual de lo que este libro expresa, he estado a punto de abandonarlo. Si hoy lo publico es porque lo considero,

a pesar de todo, necesario. Creo haber denunciado el mal a una profundidad suficiente como para que se imponga al juicio de algunos hombres la conclusión que implica.

(...) No creo, al exponer mi caso, haber cedido a una cobarde complacencia. No hubiera nunca publicado estas páginas si no hubiera estado seguro de que cada persona puede reconocer en ellas su tormento. Siendo la neurosis, por naturaleza, ampliación y exageración de una tara universal que existe en el estado embrionario en todo ser humano, pero que multiplica y refuerza los efectos, mi mal, por su carácter propio, llega a ser ejemplar.

(...) He querido dar forma aquí a un viejo sueño de muchos años. He querido escribir un libro sin preocuparme por fronteras que limitan tal o cual tema particular. Un libro sin limitaciones, donde no expresaré más que lo esencial, sólo lo que pone en juego mi razón misma de existir. He querido dejar atrás las ilustraciones de la desgracia. Más allá de las fuerzas oscuras que esclavizan mi vida, he intentado alcanzar las fuerzas que imperan sobre toda vida. He querido mostrar al hombre desnudo como presa de algunos movimientos vitales esenciales: movimientos de caída, de ascensión, de aspiración, de expiración.

(...) He intentado inútilmente hablar del amor que me une a la mujer que amo.

Finalmente he querido denunciar el horror del momento presente. Hoy sé que la veracidad de mi testimonio ante el estrago y la extensión del mal no es convincente. Creo, sin embargo, haber hecho justicia a la tesis indefendible, según la cual la predilección por las épocas revolucionarias no sería más que el resultado de la tendencia general a adornar el pasado de toda la nostalgia humana. El espíritu se ha retirado de este mundo. Su ausencia se acusa por mil signos.

Pero precisamente porque este mundo es innombrable, porque el hombre ya no tiene que esperar ningún socorro distinto, porque todo está consumado en las tinieblas, quizá la llamada de lo inefable, del más allá de todo nombre, no ha sido nunca más inminente.

(...) No me hago ninguna ilusión sobre el alcance de estas páginas. Exponer claramente el problema de la propia existencia ya no resulta tan fácil. Todavía hay que hacerlo en términos ardientes, con tal violencia de actualidad aguda, para que cualquier inteligencia sea transportada por ello hasta gritar: «Esto es». Para rechazar plenamente la tarea que me he propuesto me ha faltado el don supremo de la poesía. Mi justificación es que toda experiencia personal es irreemplazable.

Sentirse el hombre en toda su plenitud es sentirse ridículo. Siempre hace reír, provoca la hilaridad cuando se manifiesta en su calidad de inconstante arlequín; sólo toma conciencia de sí mismo y se realza mediante el ridículo; ridiculizarse es admitirse como es y, al mismo tiempo, al ocasionar el ridículo, guarda celosamente su intimidad,

dando una visión exterior a los demás. Creerse importante o darse importancia es manifiestamente ridículo y también absurdo —esa raza de los escritores, mantenedores del infernal rito del *ludus*, siempre me ha producido una risa incontenible; con todos sus juguetes se creen distinguidos, ¿privilegiados?, y tal vez son la peor bazofia de la triste escala del hombre; es lamentable—; no me es posible pensar un ser tan abyecto —para mí *ab-iectus* es igual que *derelictus*— y a la vez tan nimio, tan de escaso valor que el hombre; es costoso encontrar algo más bajo. Aquel que se da cuenta de esto, que para mí es una realidad cierta, provoca la risa de los demás y se expone al ridículo abiertamente —¿hablaremos de nuestro señor Don Alonso Quijano?—, porque tal vez ocasionará también compasión, y al compadecerse en una unión mística se consolará de ser hombre. No obstante esa conciencia, el hombre, por el hecho de serlo, ha de buscar necesariamente algún valor, aun con el riesgo —¿grave?— de ser imaginado o totalmente inventado. Ese valor residirá, según mi opinión, en su emotividad: el amor, la estética —quiero decir la belleza—, el mismo hecho de nacer y hasta de morir son actos que se sustentan en la emotividad, en la emoción del hombre. (No se olvide: emoción, de *e-mouere.)* Esta es asimismo la razón de mi afición al cante flamenco, donde se pone al desnudo más que en ninguna otra expresión quizá esa emoción a la que aludo.

Al mismo tiempo se revela, se desvela la ferocidad del hombre para con sus compañeros de especie (hace ya tres siglos se empezó a pensar esto mismo), causada por el ansia de la propia reivindicación aun a trueque de olvidar qué se arrastra con ello. El hombre se convertirá de esta manera en un ser interesado, mezquino y no pocas veces rastrero. (La generosidad verdadera sólo se ha dado en casos aislados, como el de Francisco de Asís.) De estas características del hombre en sociedad surgirá siempre la disputa y el malentendido —este último se produce también por otras razones, pero sería más largo el analizarlo—. Y por esta causa el hombre, en el fondo de sí mismo, se hace misántropo, si bien hay muchos que obstinadamente se niegan a reconocerlo; otros, más sinceros, lo admiten abiertamente.

Por otra parte, se sentirá incapacitado para relacionarse —también en virtud de querer conservar a toda costa su identidad, su individualidad—, de salir de sí mismo, esto es, de trascender, de comunicarse. Este sentimiento de incapacidad, de impotencia, contribuirá de manera decisiva a crear el sentido y la conciencia del fracaso.

Como último recurso frente al terror, Adamov se acoge a lo único que podía acogerse, y a lo que, más o menos, nos acogemos todos:

expresarlo, escribirlo, querer deshacerse de él o descargarse al menos, echándolo fuera, haciendo a los demás partícipes de su agobio. El recurso de siempre: despersonalizar la angustia.

> Quisiera estar fuera de mí. Y porque me hace falta realizar un gesto de expansión, me arrojo a los pies de mi cama y suplico: asísteme en mi angustia (p. 44).
>
> Y el terror me oprime y me aprieta cada vez con más fuerza. Si no me opongo con todas mis fuerzas para oponerme a él, me sumerge, me ahoga. Mi único recurso es escribir, hacerlo partícipe para no experimentarlo ya todo entero, descargarme de él en una parte, por pequeña que sea.
>
> Escribir, debo escribir, cueste lo que cueste, a pesar de todos y de todo. Porque si dejara de escribir todo se desplomaría. Cuando la palabra me abandona, no me tengo más en pie, doy tumbos y todo va a favor de la corriente, todo se descompone, todo se disgrega y me dejo escurrir por la tierra, desinflado como una tripa de buey (pp. 30-31).
>
> No conozco los sitios, no retengo el secreto de las máscaras. Pero puedo expresarme, es decir, salir, extirpar de mí mismo la pesadez de los crímenes latentes que me oprimen, liberarme. Al expresar mi mal me libero de él (p. 54).

Al liberarse del mal trata al mismo tiempo de hacerlo patente a los demás y confía en liberarlos también.

> El deber del escritor es el de penetrarse bien de la desesperación de la que su época está hecha (p. 141).
>
> Ante todo, debo acabar estas páginas, decir mi tortura, lo que grita en el fondo de mí, y quizá un día, quién sabe, este testimonio aportará a un desconocido, a un hombre aplastado como yo por el horror de vivir, la ayuda profunda que a su vez me aportaron otros hombres que dejaron antaño, como yo lo hago hoy, testimonio de su tormento (p. 112).

Este áfán, esta necesidad de escribir pronto se convertirá en ritual, con todos sus elementos propios elementos, y este rito será garante de su equilibrio interior, al igual que con la madera, el fuego, la cerilla; todo con un mismo valor ritual.

> Es terrible perder lo que se ha escrito cuando, como yo, uno se esfuerza por escribir por miedo a olvidarlo nada más que lo esencial. Entonces se pierde la ilusión de la continuidad síquica, única garantía de la personalidad ante el caos y la locura (p. 129).

Pero lo curioso —no es «curioso» la palabra exacta— del caso es que ante el hecho de la pérdida adopta una postura similar a la del Brand.

> Lo que un hombre ha ganado no puede más que perderlo. Intentar conservarlo es la más inútil de las tareas (p. 114).
>
> Ser, existir. Entre estos dos polos el pensamiento se pierde. Pero, sin duda, es bueno que se pierda. Antes de encontrar nada es necesario haberlo perdido todo (p. 41).

Y más revelador aún:

> ¡Basta! Ya que todo está perdido, que el hombre tenga al menos la última valentía de confesar su derrota. Entonces quizá brille el sentido de esa derrota (p. 103).

Digno, verdaderamente, de los mejores fragmentos ibsenianos; pero Brand lucha, Adamov se declara vencido.

> Nuevas obsesiones surgen allí donde las antiguas han caído, y ante sus ataques, renovados sin cesar, quedo tan desarmado como antaño.
>
> (...) Luchar de frente contra una obsesión es una empresa tan vana como abrumadora (p. 88).
>
> He envejecido. Pero el tiempo no ha empañado el horrible montón de temores y de obsesiones que, desde siempre, pesan sobre mi vida (p. 147).

Y el temor, el terror, desemboca en el último miedo: el de la muerte. Es quizá por lo que la rechaza tanto tiempo, pero a la vez se siente atraído por ella.

> Sufro un mal oculto, por tanto, sobrenatural. Sobrenatural deberá ser el remedio que debo oponerle.
>
> (...) Pero las legiones de los terrores multiformes salen todas de un principio único: el miedo a la muerte. Si he sabido realizar el gran sacrificio, si estoy muerto, ¿cómo podré tener aún miedo a quien en mí la muerte podría alcanzar? Entonces los gestos propiciatorios ya no tienen sentido. Inmóvil y mudo, estoy dispuesto a todo, ya nada puede alcanzarme ni herirme, ni para bien ni para mal (p. 91).
>
> Si pienso en la muerte es para admirarme de pensar tan poco en ella. Y, a pesar de todo, en mi interior algo se resquebraja profundamente a su evocación (p. 80).
>
> Es un tema extraño, siempre renaciente para mí, el que el suicidio venga tan de tarde en tarde a poner término a los innumerables casos de desesperación humana. Me he preguntado frecuentemente por qué milagro, en tal coyuntura, cuando la desgracia me asaltaba por todas partes, he podido escapar a la tentación de la muerte voluntaria.
>
> En estas circunstancias extremas el instinto de conservación no juega el menor papel. Sólo el embotamiento de la desesperación

> puede alejar el fatal vencimiento. Basta con pensar en las horas de decaimiento, cuando el solo acto de levantar el brazo o de cambiar de sitio reclama el esfuerzo gigante e irrisorio del enterrado vivo sucumbiendo bajo montañas de tierra (pp. 132-133).

El cerco que pone el suicidio se va estrechando.

> En la noche todo se confunde, no hay más nombres, no más formas (p. 46).
>
> Por todas partes la noche se apodera de mí. Ella sola me oprime, se extiende como algo definitivo sobre mí (p. 84).

Después de haberla buscado incesantemente, la noche se apoderó de Adamov, despegándose del día.—*EUGENIO COBO (Calatrava, 36, MADRID-5).*

LA FILOSOFIA Y LA CARNE

Un motivo parece alentar sobre todo el *pathos* antiteológico y antiespeculativo de Feuerbach: la confrontación con una filosofía descarnada, con un *cogito* sin cuerpo ni sexo, sin pasión ni dolor, tan reseco y carente de vida como la misma iconología cristiana, de cuyo espíritu proviene. Pensar ha sido, para la filosofía alemana, el acto supremo de desencarnarse a sí misma y al mundo —piensa Feuerbach—. Es en este desencanto del cuerpo y la sensualidad, en este momento de una «desilusión decisiva y universal», que comienza su filosofía. Mejor aún, de él parte la exigencia feuerbachina de una «filosofía hecha carne».

La filosofía, escribe, niega «lo natural, material, sensible..., lo mismo que la teología niega la naturaleza emponzoñada por el pecado original». En las tesis de Feuerbach reaparecen estos pasajes en los que se vuelve a la vez contra el rechazo idealista de lo material y sensible, y la perversión cristiana de la sensualidad. Lo empírico, fuente de toda heteronomía, es también el origen del mal para Kant, y sólo los intereses de la razón que se erigen a sus espaldas pueden dar acceso al Bien supremo que el Cristianismo sustenta sobre su degradación como pecado. Bajo este doble aspecto, sin embargo, la crítica de Feuerbach no puede orillar en un materialismo dogmático ni escolástico. Epistemológicamente, es cierto, el cometido de Feuerbach se limita a la asunción de todo aquello que la constitución de la razón había expulsado de algún modo de su propia demarcación. O si se

prefiere, la filosofía de Feuerbach confiere, fundamentalmente, un estatuto epistemológico a lo que la razón idealista había desterrado como condición misma de su cumplimiento. Así se rebajaba lo particular en su oposición a lo universal, el deseo en beneficio de la autoconciencia, el interés propio de la felicidad individual se sacrificaba en aras del interés general y estandarizado de la razón, o lo diferente y empírico se supeditaba a lo incondicionado y absoluto.

Esta crítica epistemológica se resume en la exigencia de que la nueva filosofía adopte como punto de partida «este ser en nosotros distinto del pensar, antifilosófico, absolutamente antiescolástico», «lo que *está contra la filosofía*», es decir, el hombre finito y determinado, la inmediatez de la vida, el deseo. Y, sin embargo, en el suelo intelectual alemán, esta reivindicación de la pasión y de la vida sensible, de la naturaleza y el cuerpo, sólo puede adquirir directamente un sentido polémico e histórico que escapa enteramente a la pura dimensión epistemológica.

La violencia sobre lo sensible, sobre la inmediatez de la vida y el deseo, que jalona el ascenso de la razón especulativa, es también la violencia que ejerce el orden universal de la economía política. En esta misma medida la ley universal que postula el idealismo alemán constituye la representación filosófica del orden burgués. Por otra parte, la determinación de éste, el sistema de la moral, de la sociedad y la historia, aparece desde la perspectiva de la crítica del cristianismo de Feuerbach como la versión desacralizada de la determinación teológica de Dios. La moral cristiana contrae con ello un compromiso con la producción burguesa en el seno mismo de la filosofía idealista. Así, en Kant, por ejemplo, para el que el sistema de las relaciones intersubjetivas es una imagen, una copia del Reino de Dios, mancillada por las adherencias de lo sensible, de las que el hombre, a pesar de todo, no puede librarse. Así también en Hegel, que, bajo una perspectiva equivalente, celebra en el trabajo del esclavo la conciliación del desgarramiento cristiano y el espíritu burgués de empresa.

La crítica epistemológica y antiteológica de Feuerbach se vuelca, en definitiva, contra la depravación cristiana de la carne que la filosofía alemana había incorporado a la moral del trabajo y al interés histórico de la razón. Feuerbach cuestiona con ello el interés especulativo de la razón y su interés práctico, el reino del trabajo y el reino de la intersubjetividad; lo que quiere decir pone en entredicho el sistema de la cultura, tal como había sido determinado por la filosofía idealista.

El concepto de «naturaleza», o más bien las antítesis de natu-

raleza y conciencia, naturaleza y cultura, materia y forma, sujeto y objeto, tienen en este contexto una importancia central. Toda la crítica de Feuerbach remite a ellas y las disuelve y asienta sobre un nuevo fondo, las absuelve del rígido aprisionamiento en que habían sido encerradas bajo el racionalismo idealista.

Con la crítica del empirismo, en efecto, éste había recusado también su determinación de la cultura como sistema integrado a la naturaleza. Si la cultura remitía, para Hume, a las necesidades de la naturaleza humana, en Kant ya no se erige sino contra ellas. Es un entendimiento sin pasión, luego inapetente, y formal el que rige su producción; la sola razón instaurada en y por sus propios intereses determina asimismo sus fines. En la misma revolución kantiana de la oposición del sujeto y el objeto se traduce la miseria de su determinación de la cultura. Bajo la cosa en sí la naturaleza enmudece como mera materia muerta, incapaz de «sonreir con un resplandor poético y sensual a todo hombre», como escribiera Marx. Ella no es sino en la medida en que se somete a la legislación del entendimiento, al trabajo de la cultura. Y así como a lo material se le usurpa su aliento vital, así también al alma le arrebatará su pasión la razón moral. El sistema de la cultura cabalga en Kant entre una naturaleza muerta y una fría subjetividad amordazada. Tampoco Hegel reconoce en la naturaleza más que la pura resistencia a la actividad del concepto, ni en la vida sensible y el deseo más que la oscura carga que lastra el trabajo de la razón. La cultura es en la fenomenología hegeliana, y con mayor univocidad que en Kant, el doble esfuerzo penoso del trabajo del esclavo contra la opacidad de la cosa y la vanidad del deseo.

La crisis de la fisolofía alemana y no en última instancia la de la cultura burguesa, se traduce por lo pronto en la rehabilitación de la sensualidad y el deseo del hombre finito y real (Feuerbach), la individualidad y la autorrevelación de sí (Stirner) y el trabajo concreto en su forma social dada (Marx). Ello no debe sugerir, por lo que se refiere a Feuerbach, la idea de una contraposición esquemática y rígida contra la razón especulativa de todo lo que el sujeto absoluto había sujetado y sometido, reproche que puede hacerse al Unico stirneriano. Hecho remarcable por cuanto el sensualismo de Feuerbach puede evocar un naturalismo metafísico o incluso religioso. Parece que la naturaleza degradada por los sueños de la razón se oponga en Feuerbach contra sus vuelos. La naturaleza asaltaría a la autoconciencia desbaratando su dialéctica, el deseo estremecería los pilares de la cultura. Nos hallaríamos, en fin, frente a una filosofía naturalista, de signo impugnador y aun revolucionario. A esa interpretación

contribuiría, en efecto, una crítica del «naturalismo» que con su celo esclarecedor ha acabado por confundir conceptos, en la medida en que da por entendido, naturalista y antihistóricamente, un pensamiento naturalista natural a todos los tiempos, si no a la misma naturaleza humana (1).

Es impensable en Feuerbach una esquemática confrontación de naturaleza y cultura. Del mismo modo sería erróneo atribuirla a una crítica que, directa o indirectamente, remite al sensualismo feuerbachiano, ya sea la perspectiva cultural implícita en el psicoanálisis o el análisis de la racionalidad técnica de los autores de *Dialéctica de la ilustración*. El sensualismo feuerbachiano supone más bien la remisión de la cultura a la naturaleza, que sólo el idealismo había hipostasiado como fantasma, como la sombra del concepto. La cultura como «artificio» determinada como puro sistema formal, y sólo ella segrega el mito de una naturaleza inculta. Y ello es tan cierto del concepto especulativo de cultura como de la sociedad burguesa que él abona. No en vano es el más artificial de los artificios culturales, los medios de comunicación de masas, quien propaga hoy propagandística y publicitariamente el mito de una naturaleza pura como información metalingüística y, al fin, ideológica.

El mito de una naturaleza redentora es más bien el alibí histórico de una naturaleza depravada en el seno de un sistema abstracto y formal de la cultura, es su compensación y su correlato. Si Feuerbach delata en esta naturaleza negada el secreto de su desencanto, de la desilusión de la razón y su progreso, ello tiene, en primer lugar, un sentido crítico e histórico. Positivamente, esta crítica se resuelve en la reformulación de la «gran cuestión» de la filosofía: la relación entre el sujeto y el objeto. Plantearla en el seno de la vida, anuncia Feuerbach, no en el marco del conocimiento. El punto de partida de la sensibilidad desentraña al Yo como afecto y no sólo como entendimiento —no se limita al *cogito* de un sujeto lógico—. El Yo es también pasión, el objeto es asimismo vida y tormento. Y así también la formación de la cultura se abre como juego de artificio con la materia del deseo, y como forma que prolonga —no se pone ni aliena— la vida del objeto.

Esta perspectiva que Feuerbach arroja sobre la cultura hace obligada, también, la mención de la crítica de Marx. La polémica suscitada desde los años 20 entre una sensualidad emancipada y la lucha de clases, a la que esta confrontación alude entre otras cosas, no ha quedado, ni mucho menos, cerrada. Reseñar aquí el erudito tra-

---

(1) Clément Rosset: *La antinaturaleza*, Taurus, Madrid, 1974.

bajo sobre Feuerbach, de Alfred Schmidt (2), es doblemente interesante: no sólo aviva, una vez más, la actualidad del problema, sino que además muestra, indirectamente, sus límites. Uno de los propósitos más importantes que guía el ensayo de Schmidt es el de mostrar una continuidad, una especie de compenetración, entre la emancipación de la sensualidad y la subjetividad material de Feuerbach, y la noción marxiana de praxis y el proyecto teórico del comunismo. Que este propósito se lleve a término en un suelo intelectual muy cercano a la *Teoría crítica* y, en particular, a Marcuse, debe entenderse más bien en el sentido de una dilatación de esta problemática que tampoco la *Escuela de Frankfurt* ha cerrado, que en el de un puro dato de filiación intelectual.

Se puede, en efecto, sostener la tesis de una identidad fundamental de la sensualidad emancipada inherente al materialismo sensualista de Feuerbach y la praxis emancipadora de Marx. Salta a la vista, sin embargo, el precio que el estudio de Schmidt paga por ella: la limitación del concepto de praxis a las primeras obras de Marx, especialmente los *Manuscritos*. La legitimidad de semejante limitación no está, ni mucho menos, al amparo de toda objeción. Si se acuerda que uno de los momentos característicos de la crítica materialista de la filosofía alemana de Feuerbach, y sobre todo de Marx, es la atribución de un estatuto epistemológico a la praxis real e histórica, el estatuto epistemológico y teórico general del marxismo debe buscarse, en consecuencia, en la historia práctica de esta praxis. Tal fue una de las premisas, y no por cierto la más inapreciable, del marxismo crítico de Luckács o Korsch. Desde este punto de vista, el problema de la praxis marxiana se vuelve más espinoso. Parece existir una sustancial diferencia entre la praxis «sensualizada» o «naturalizada», por usar un término caro a Feuerbach, de los *Manuscritos* de 1844, y la praxis históricamente dada de la lucha de clases que más bien se determina concretamente en la producción económica y se define como trabajo, como producción y actividad controladora. Este conflicto es fundamental asimismo para la constitución de la *Teoría crítica* de Frankfurt y no en última instancia ha alimentado su tan impugnado distanciamiento de una praxis que al menos por ser reciente goza del título de actualidad. Pues, ¿se agota esa crítica del sistema de la cultura en y por la pasión, la sensibilidad y el dolor, en la dimensión emancipadora atribuida al trabajo?—*EDUARDO SUBIRATS RÜGGEBERG (Teodora Lamadrid, 46, BARCELONA-6).*

---

(2) Alfred Schmidt: *La sensualidad emancipada*, Taurus, Madrid, 1975.

UNA INTELIGENTE LECTURA DE «EL JARAMA»

En el complejo mundo de la literatura hallamos a menudo fenómenos que no nos resultan fácilmente explicables. En este caso concreto, me refiero a la novela de Sánchez Ferlosio, *El Jarama,* premio Nadal en 1955 y publicada en 1956. Cualquier estudioso de nuestra narrativa de la posguerra sabe la importancia y el influjo que esta novela tuvo en su momento. Salvo contadísimas excepciones, en los numerosos ensayos sobre novela española contemporánea los entendidos afirman que *El Jarama* es una de nuestras mejores novelas del siglo XX; afirmación bastante gratuita porque en ninguno de estos ensayos dicha novela está debidamente estudiada. Resultaba extraño que no existiese ningún estudio amplio, ni original, sobre la novela que mayor influencia tuvo en la segunda mitad de los años cincuenta y primeros de los sesenta, época en la que fue relevada por *Tiempo de silencio,* de Martín Santos. Ahora la novela de Ferlosio ha encontrado al lector atento, dispuesto a convertirse en su mejor crítico. El resultado es el libro que ahora nos ocupa: *«El Jarama», de Sánchez Ferlosio; su estructura y su significado* (*), aparecido hace unos meses, y que viene a llenar esa laguna.

I. LA NOVELA EN EL AMBIENTE LITERARIO Y CULTURAL DE LA POSGUERRA

En la introducción sobre este tema, Villanueva dirige su mirada hacia los condicionamientos estéticos e ideológicos de las sucesivas generaciones, siempre pensando en lo narrativo. El autor estudia las influencias ejercidas por las «ideas» de Ortega, los primeros intentos de renovación en los años cuarenta y hace una breve historia de la generación del medio siglo, a la que Ferlosio pertenece y en cuya trayectoria tanto influyó. En esta biografía cultural de dicha generación Villanueva sintetiza las renovaciones técnicas en la novela de los años cincuenta (pp. 28-32) y expone las influencias que desde el exterior favorecieron, y en muchos casos motivaron el unanimismo, el protagonismo múltiple y el objetivismo en aquel modo de hacer novela. En este sentido el crítico logra aportaciones muy interesantes, como al explicar la influencia de las técnicas cinematográficas del neorrealismo italiano.

A continuación Villanueva presenta algunos datos de la biografía de Rafael Sánchez Ferlosio, sin detenerse excesivamente en ellos.

(*) Villanueva, Darío: *«El Jarama», de Sánchez Ferlosio; su estructura y su significado,* monografías de la Universidad de Santiago de Compostela, núm. 25, 1973, 167 pp.

En cambio, hace especial hincapié en las publicaciones anteriores a *El Jarama*. En primer lugar, estudia *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, poniendo de relieve, aunque sin agotar el tema, la fantasía y la riqueza de imágenes que esta novela encierra. Particularmente interesante es, en mi opinión, el lúcido análisis del cuento «De cinco a seis», que Villanueva considera como el embrión de *El Jarama* (páginas 47-49).

II. LA ESTRUCTURA DE «EL JARAMA»

En conjunto, me parece el capítulo más acabado del libro, lo que no quiere decir que me parezca el más interesante.

Villanueva comienza estudiando el concepto de estructura en sí mismo, y distingue tres elementos fundamentales: el punto de vista del autor, la ordenación espacial y la ordenación temporal. Con un método integrador de estos tres elementos Villanueva analiza la estructura de *El Jarama*, ponderando en su justa medida el alcance de cada uno de ellos. La aplicación de tal método permite llegar a conclusiones muy originales. Así, en el análisis del punto de vista del autor como elemento estructurante de la obra, Villanueva distingue ya los dos aspectos fundamentales de *El Jarama:* la objetividad en la presentación de los personajes y la subjetividad de las imágenes que enriquecen la novela.

Seguidamente Villanueva hace una rigurosa y detallada exposición de las coordenadas espacio-temporales en que la novela se inserta, haciendo notar la persistencia de los dos focos espaciales y las referencias explícitas e implícitas a la ordenación temporal; mención aparte por su cuidadosa elaboración merece el apartado dedicado al estudio de la simultaneidad, que Villanueva sistematiza en tres núcleos de simultaneización (pp. 87-99).

III. EL SIGNIFICADO

Es el último capítulo del libro. Villanueva comienza por resumir las teorías que José María Castellet había defendido en *La hora del lector* (1957) para presentar luego *El Jarama* como arquetipo de obra artística que obliga al lector a convertirse en «co-creador» de la misma y así comprender su significado más profundo, oculto bajo su aparente sencillez.

A continuación Villanueva esboza los rasgos más comunes en el coloquialismo lingüístico de la novela. En este apartado el crítico se

ha quedado quizá excesivamente corto. Creo que es prácticamente imposible teorizar sobre el enorme caudal lingüístico que Ferlosio llevó a su obra en tan pocas páginas como aquí se le dedican (pp. 114-123). ¿Es razonable, entonces, la inclusión de estas páginas? El propio autor del libro nos dice que no es su intención profundizar en este aspecto de la novela; de cualquier modo, a mi juicio, la estructura de su trabajo quedaría incompleta si este aspecto no se hubiera tratado.

Lo mismo cabe decir sobre el análisis de «lo social» (pp. 124-134). Tampoco a este aspecto se le dedica la extensión ni la atención que exige la abundante materia que hay en la novela. Creo que también aquí es válida la explicación que antes he sugerido: la riqueza del lenguaje coloquial y la materia social que la novela contiene son como los estratos más superficiales en su estructura, los más resaltados por la crítica y también los primeros en ser captados por el lector al penetrar en el significado de la novela, en el que Villanueva distingue tres niveles: el lingüístico, el social y el mágico. Al análisis de este último está dedicada la parte final del libro (pp. 135-149); esto es lo más interesante de la aportación de Villanueva, que hace una intuitiva reconsideración de la novela partiendo de su eje narrativo, la trágica muerte de Luci. Con esto *El Jarama* ofrece un nuevo sentido hasta ahora casi ignorado por la crítica. Para explicarlo Villanueva hace una minuciosa exposición de los signos de presencia de ese misterio oculto que durante toda la jornada acompaña a los jóvenes excursionistas. Este nivel mágico es el más profundo, el más difícil de captar, pero también el más estimable de la novela. Nada mejor que las palabras del propio crítico:

> La poesía oculta que encierra todo lo que acontece en la novela cobra mayor altura cuando logramos superar esa nube de humo que parece ahogarnos inicialmente en lo trivial, en lo vulgar (p. 146).

En resumen, Villanueva ha escrito un libro atendiendo a toda la obra publicada de Sánchez Ferlosio, pero con los ojos puestos en *El Jarama; partiendo de la fantasía del Alfanhuí, y a través de* «Niño fuerte» y «De cinco a seis», se llega a la síntesis admirable que supone *El Jarama*. Por eso Villanueva puede afirmar que aquellos «pecadillos de lesa objetividad», que Castellet reprochaba a esta novela, no son tales, sino «una constante e irónica superación de un objetivismo dogmático en favor de un mejor resultado estético» (p. 101). Aquí radica la originalidad de la tesis y al mismo tiempo la aportación más valiosa de Villanueva, cuyo estudio está además enriquecido con

meditadas reflexiones sobre el concepto de estructura (pp. 59-65), sobre el concepto de ironía aplicado por T. Adorno a la estructura de la novela (pp. 77-79), y con la equilibrada ponderación del nivel mágico de *El Jarama*.— *ANGEL BASANTA (General Franco, 96, 6.º B. SANTIAGO DE COMPOSTELA).*

EN LA DISTANCIA, XOSE NEIRA VILAS

1

El pretexto es una traducción. Llega a mis manos la versión castellana de una novelita gallega que leíamos fervorosamente hace algunos años en los pasillos de la universidad de Santiago ya en su segunda edición: *Memorias dun neno labrego* (1), de Xosé Neira Vilas: memoria de un rapaz de la aldea gallega en el año 40, cuando los mozos seguían embarcando en el puerto de Vigo (allí los dibujó Castelao años antes: muchedumbre fugitiva) y no se habían abierto todavía los caminos europeos de la emigración. En 1968, Isaac Díaz Pardo y Xesús Alonso Montero editaron en Galicia la novela de Neira Vilas siete años después de su primera edición en Buenos Aires en enero de 1961. La edición de 1968, de hecho, dio a conocer en su país a uno de los escritores más poderosos de la posguerra. Alonso Montero saluda la novela como «la mejor narración escrita en gallego desde *Cousas* y *Retrincos*, de Castelao». Es muy probable que así sea. Lo cierto es que la novelita de Neira Vilas, que era su primer relato publicado, repercutió poderosísimamente en los mozos que por aquellas fechas leíamos gallego y las ediciones se repitieron con asombrosa facilidad, que no es poco en una lengua no oficial y marginada.

Leímos *Memorias dun neno galego* sin conocer nada más de Neira Vilas, siguiéndole la pista al niño Balbino, que le dolía ser pobre y trabajar para «señores» que se llevan la mitad de la cosecha todos los años, sueña con marchar un día a hacer la América, como su hermano Miguel o el abuelo, arrastra un luto interminable, espía las fiestas desde el ventanuco del fallado y lleva una protesta sorda en el pecho que duele como un aguijón. Todo caía tan cerca... Y en seguida

(1) Xosé Neira Vilas: *Memorias de un niño campesino*, Ediciones Júcar, colección «La Vela Latina», Madrid, 1974. Traducida por el autor y con una breve presentación de Xesús Alonso Montero.

supimos más cosas: en 1967, Galaxia publicó *Xente de rodicio,* tragedias aldeanas, inviernos y sequías, malas cosechas, otra vez los niños, siempre los niños de Neira Vilas, que en varias ocasiones ha escrito exclusivamente (o preferentemente) para ellos. Ese mismo año apareció *Camiño bretemoso* y un segundo pilar fundamental en la narrativa de Neira: la emigración, que se repite en *Historias de emigrantes* (1968). Antes, en 1960, un primer libro de versos escrito desde la distancia: *Dende lonxe. «Acharéi as cousas vellas: / a casa onde nascín, / as nogueiras, / o careiro de fonte. / Todo igual».* Hay más libros. Pero su enumeración no importa demasiado para lo que son estas notas.

A los veinte años, en 1948, con las cuatro reglas de la escuela campesina y una maleta nueva, Xosé-Balbino Neira Vilas, hijo de campesinos, tomó el viejo autobús que pasaba por el lugar de Grés, ayuntamiento de Cruces, provincia de Pontevedra, como el «Modelo» de las memorias de niño, y embarcó para la Argentina. La historia de escritor (la historia del tránsito del inquieto mozo campesino al primer libro autodidacta) es un proceso de reconocimiento en la distancia, madurando, haciéndose *dende donxe,* con el maletín de los proyectos bajo el brazo por las calles de Buenos Aires, tal y como lo evocan sus amigos. *Camino bretemoso* es, precisamente, la historia de un emigrante gallego que llega a la Argentina. En tierras americanas intenta sacar a flote una modesta editorial capaz de unir los esfuerzos del exilio, su figura llama a todas las puertas, solicita adhesiones, viaja en todos los autobuses..., conoce a Anisia y, un buen día, se van juntos a La Habana, donde actualmente viven.

2

La narrativa de Neira Vilas bascula, fundamentalmente sobre dos pilares: los niños y la distancia. Rilke decía que la patria del hombre es su infancia: la infancia (los recuerdos, la aldea, Galicia, memorias de un tiempo y lugar continuamente rescatados, nunca perdidos, exorcizados desde lejos; la emigración: el descubrimiento, la larga lucha por las convicciones y la supervivencia. Niños y emigrantes pululan constantemente a lo largo de la producción del escritor. Es más: en muchos casos, el niño de Neira Vilas, niño rural, no es más que un emigrante en ciernes que se va configurando como tal desde las primeras experiencias y reflexiones, catapultado por la circunstancia, como ocurre con Balbina en las *Memorias...,* mientras que el emigrante, a veces, no es sino el niño que ha dejado de serlo repenti-

namente, súbitamente huérfano, vacío, a punto de ser desbordado, en la resistencia o la derrota, vertiginosamente envejecido. La niñez es la raíz. La emigración, el peregrinaje, la conciencia y la lucha.

Sobre estos dos pilares se ha erigido una de las vocaciones más poderosas de reencuentro con Galicia (hombres, tierras y cultura) desde la distancia: cordón umbilical tendido línea a línea desde el solar americano a la realidad de origen. Castelao solía citar al pintor andaluz, amigo suyo, que al contemplar el embarque de nuevos emigrantes en el *peirao* del puerto de Vigo hablaba de largas raíces, tentaculares, flexibles, capaces de llegar a los lugares más apartados del planeta, como hilos sutilísimos, sin desprenderse del origen que los sustenta. La marcha de Neira Vilas a América no fue un gesto aventurero, pero América (Buenos Aires) hizo del mozo emigrante un escritor y confirmó, además, definitivamente, su vocación galleguista. En América publicó su primer libro. En muchos sentidos, Neira Vilas es un producto de la distancia, del alejamiento crítico y la necesidad de resistir *recreando*, reconstruyendo la realidad (*su realidad)* abandonada y distante.

Existen, dentro de las letras y la intelectualidad gallega, dos posturas muy definidas respecto a uno de los factores sociales que más han determinado esta cultura del Finisterre: la emigración. Una, la de los que ven en el éxodo el desarraigo definitivo sin posibilidad de retorno. Otra, la de quienes defienden la Galicia-emigrante como un apéndice de la tierra en la diáspora, recreación de los eidos nativos, reafirmación de la patria lejana. Neira Vilas es un argumento a favor de la segunda. *Memorias dun neno labrego*, escrito en Buenos Aires, es evocación y exorcismo de un tiempo y unas circunstancias que pesan poderosamente sobre el escritor (cualquiera que sea su condición y origen): los recuerdos de niño. Pero es también el encuentro con los suyos.

La técnica lineal, sabiamente simplificada en la perspectiva del niño que narra, subraya continuamente una problemática no singular sino colectiva y de hondas connotaciones sociales, económicas y políticas: la aldea gallega, el campesinado, su estratificación, jerarquía de valores, autarquía, estrechez y penuria en que vivía el ochenta por ciento de la población gallega. Neira Vilas se apoya, fundamentalmente, en la anécdota y el relato breve, la yuxtaposición y la sencillez estructural y expresiva para subrayar los significados. El niño-memorialista (su monólogo) cobra, por ser niño y por su precocidad intuitiva capaz de distinguir una problemática absolutamente determinante, una dimensión profunda de dramas congénitos y situaciones límite que, en el fondo, en su expresión cotidiana, son terriblemente

vulgares, lo que las hace más dramáticas todavía. Hay en Galicia muchos Balbinos anónimos que no escriben. De ahí nuestro fervor y sorpresa cuando leímos a Neira Vilas por primera vez en los pasillos de la facultad. No ha pasado tanto tiempo desde entonces.

3

En otoño de 1972 Neira estuvo en su aldea de Grés, en las tierras de Cruces, con su mujer Anisia. Fue una estancia breve, casi anónima, recorriendo los antiguos caminos, los paisajes del Balbino aldeano, como quien busca raíces, gestos primitivos, el principio de las cosas, y las encuentra viejas, claro, pero más hondas, maduras, enraizadas en un compromiso largo tiempo meditado desde la distancia.

> *Ven, Anisia, compañeira de tódalas horas. Imos percurar, collidos pola man, os logares da miña nenez (...).*
> *Teño a pel agarimada nesta terra; os ollos xa pra sempre cinguidos a este val. Destas pedras xurdiron os meus ósos. E o meu sangue' é un delongamento destes úbedos regueiros.*
>
> (Amiga. *Lar*, p. 8) (2).

De la breve estancia data un librito de prosas o poemas, *Lar*, que es lo último que ha llegado a nosotros. Poemas en prosa de una riqueza expresiva que ya es habitual en el gallego de Neira, crónica de un reencuentro físico con las cosas de hace más de veinte años. *Lar* es un poco la «memoria do neno que torna», memoria personal y emocionada del Balbino de antaño que vuelve como a confirmar los lugares, las cerdeiras, el molino, la cuna y el viento antiguos, nativos. *Lar* es un brote de grumos pujantes, huellas frágiles, rápidas, recientes todavía, apenas perceptibles para los ojos de un extraño, definitivo testimonio de su presencia. Xosé Neira Vilas sigue escribiendo desde Cuba, al otro lado del mar. Así las cosas, la versión castellana de aquella novelita primera, continuamente reeditada, viene a abrir nuevos aires, nuevos lectores. Pero ya he dicho que para mí, en este caso, es sólo un pretexto.—*VICTOR FERNANDEZ FREIJANES (c. Rosalía de Castro, 97, 2.º decha. SANTIAGO DE COMPOSTELA).*

---

(2) Xosé Neira Vilas: *Lar*, Akal Editor, colección «Arealonguiña», Madrid, 1974. Anteriormente se hizo una edición en la colección «Arealonga», serie «Dia das letras galegas», de la misma editorial, con fotografías y dibujos de Xan Balboa.

LAGMANOVICH: «LA LITERATURA DEL NOROESTE ARGENTINO»

Desde tiempos de la colonización española, el noroeste de la actual Argentina fue un polo de desarrollo económico y cultural de indiscutible gravitación, por sus vínculos entre el Alto Perú y la cuenca del Plata. En ese esquema, las hoy provincias de Jujuy, Salta, Tucumán, Santiago del Estero, Catamarca y La Rioja configuraron lo que conocemos como unidad regional, fundada sobre el esquema de la Conquista y desenvuelta, en el tiempo, como una estructura en la que se acentuarían, a la vez, las diferencias y los rasgos comunes.

Ya en nuestro siglo, la élite intelectual de cuño liberal nucleada en el centro de la región, dio impulso a un proyecto fundacional que habría de redondear aquella situación en el plano cultural: la Universidad de Tucumán. Esta llamada «generación del centenario» que en 1912 da origen a la casa de altos estudios, sacudiría profundamente la quietud del subtrópico y sería el factor centrípeto del humanismo y las artes, hasta entonces disperso y aislado en figuras más que en cenáculos o conjuntos. Con Alberto Rougés, Juan B. Terán, el boliviano Ricardo Jaimes Freyre y otros, se alzaría un centro de acción y pensamiento para conmover aquel Tucumán hasta entonces, como lo describiera Paúl Groussac, limitado a «siestas y fiestas».

De allí en más, la filosofía, las bellas artes y sobre todo, la literatura, tendrían un apoyo sólido y un sustento de vocaciones perdidas que se concreta, en 1937, con la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT, en la que enseñaron Enrique Anderson Imbert, Marcos A. Morínigo, Eugenio Pucciarelli, Aníbal Sánchez Reulet. Como un alud, se precipitaron a la capital del Noroeste, en años posteriores, los talentos de Manuel García Morente, Alfredo Roggiano, Rodolfo Mondolfo, Roger Labrousse, Francisco Romero, Ricardo Rojas y el grupo se nucleó, en gran medida, en torno a *Sustancia,* verdadera vanguardia de revista con intención hispanoamericana que, entre 1939 y 1946, marcó el rumbo decisivo en este punto (1).

Y así, mientras en la década siguiente se descolgaban, en sentido literal, otras figuras de renombre en la cultura nacional como Lino Spilimbergo en la pintura y Juan Adolfo Vázquez, Emilio Carilla en la literatura académica, surgía como efecto de tan prolífica actividad el elemento de mayor trascendencia en este panorama: el grupo poético-narrativo y humano *La Carpa,* cuya significación se une al

---

(1) Véase, al respecto, «La revista *Sustancia*, de Tucumán, 1939-1946», de David Lagmanovich, en *Humanitas*, Facultad de Filosofía y Letras de la UNT, Tucuman, números 13 (1966) y 14 (1967).

nacimiento y posterior consolidación de la sección literaria del diario *La Gaceta,* tal vez la única que, en el interior de la Argentina, alcanza características trascendentes en su tipo.

Desde entonces, el eje cultural de la región noroeste del país es Tucumán. Pero en lugar de ejercer una dependencia interna en el área, su presencia habría de contribuir a despertar del letargo a las demás provincias y, a fuerza de imitación o competencia, pondría en marcha proyectos culturales que, no por menos cuantiosos, carecen de relevancia.

El único hecho insólito fue la escasa atención que, a sus protagonistas, les prestó la crítica o el pensamiento sistematizador. Porque con excepción de un arquetípico estudio de Roggiano sobre «Seis poetas del norte argentino» en la revista *Norte* (Tucumán, 1954) o la *Primera antología poética de Tucumán* editada por la Comisión Provincial de Bellas Artes en 1952, los datos de este período floreciente no habían sido reunidos ni estudiados con la claridad de un método preciso.

Por eso, asume una particularísima relevancia el reciente libro del profesor David Lagmanovich, *La literatura del noroeste argentino* (2). Y resume, felizmente, la doble circunstancia de haber sido (su autor) un actor y testigo de la época en que la zona adquiere su mayoría de edad en la evolución de las letras argentinas. Periodista y luego docente. Lagmanovich encaró la primera redacción de la obra en 1965, pero los sempiternos vaivenes de la burocracia hicieron que, encomendada por una institución oficial, quedara confeccionada sin salir de las planas, hasta que su edición en 1974 la rescató de su destino olvidado.

El plan del trabajo reconoce algunos antecedentes valiosos, como el *Panorama poético salteño,* antología preparada por el poeta Raúl Aráoz Anzoátegui (Dirección General de Turismo, Salta, junio de 1963) o *Panorama de las letras salteñas,* de José Fernández Molina (Ediciones Cepa, Salta, 1964) y las recopilaciones antes mencionadas. En tiempos de la primera redacción del estudio, sucedía en Tucumán, Salta y Jujuy, la aparición de los sucesores de *La Carpa,* es decir, la denominada «generación del 60». Un movimiento eutanásico que habría de liquidar, sin alaridos ni proclamas, los últimos vestigios de una inevitable tendencia al pintoresquismo folklórico, en la poesía y la narrativa, hasta ese momento vigente.

Pese a haber navegado en sus aguas, Lagmanovich ha conseguido rescatar sus valores más genuinos y seleccionar tanto nombres como

---

(2) Editorial Biblioteca, colección «Ensayos», 250 pp., Rosario, 1974.

textos, con un agudo sentido crítico que ha hecho permanecer sus juicios por encima de las ocasiones y las circunstancias. Le cupo también la virtud, sin duda elogiable, de haber intuido algunas presencias cuya proyección habría de ser, en ciertos casos, internacional. Por dar algunos nombres, baste citar la resonancia que están teniendo las obras de poetas como Arturo Alvarez Sosa (finalista de un certamen de «Ocnos», Barcelona), narradores como Daniel Moyano, Héctor Tizón o Tomás Eloy Martínez y dramaturgos como Julio Ardiles Gray, sin olvidar el Premio Nacional de Poesía que ganara Manuel J. Castilla o la tarea de Juan José Hernández, Juan E. González y el propio Lagmanovich (3).

Es que, como bien lo señala el antologista, la vitalidad de la expresión literaria en el Noroeste es tal que «permea varios estratos en el actual cuerpo de la literatura argentina» y contribuye a aumentar su riqueza y diversidad. Concebida como análisis cronológico, la obra de Lagmanovich le traiciona los propósitos al autor, pues, pese a su intención de no emitir juicios estéticos, la magnitud de la tarea impone rigores selectivos que, en el fondo, no son sino apreciaciones de valor. Sobre este fundamento axiológico que, a veces, no carece de la arbitrariedad de todo crítico, reseña Lagmanovich los momentos de la evolución literaria del Noroeste, luego los ámbitos a través de sus creadores más prominentes (por provincias) para proseguir con las ideas que animaron a las generaciones, los libros publicados entre 1940-1964 y una pequeña antología de textos. Los capítulos finales, sobre revistas, instituciones, críticas y la actualización en un apéndice, completan un trabajo —¡qué duda cabe!— titánico, pero necesario.

A partir de ahora será urgente revertir el proceso de análisis tradicional en la literatura argentina. Habrá que advertir, con este libro en mano, que la tarea crítica no podrá limitarse a la mención (siempre justa y razonable, pero también notoriamente incompleta, parcial) de los afanes y nombres de Borges, Cortázar, Sábato y otros literatos del cinturón de Buenos Aires. Tampoco será posible, gracias a este libro que casi quedó sepultado por el olvido, analizar la estatura de las literaturas nacionales en la América hispanohablante como si su representatividad fuera patrimonio exclusivo (y excluyente) de las metrópolis capitalinas. A sus merecimientos intrínsecos, pues, le deberá

---

(3) Nacido en el sur de Córdoba en 1927, Lagmanovich se educó en Tucumán y fue periodista de *La Gaceta.* Publicó *Circunstancias* (1961) y *Ocasiones* (1962), *La música latinoamericana hoy* (1961), *Réquiem y otros cuentos* (1962) y una bibliografía de la página literaria de *La Gaceta,* editada por el Fondo Nacional de las Artes, 1963. Desde 1962, reside en Estados Unidos como catedrático de Literatura hispanoamericana y Lingüística, en la Catholic University, de Wáshington D. C. Colabora en numerosas revistas especializadas.

agregar la exégesis, su aporte al conocimiento de esa «otra» literatura que es, como dice Lagmanovich, «despareja, irregular, accidentada, pero profundamente identificada con las más profundas y auténticas maneras de lo argentino». Una manera feliz ha sido, la suya, de hacer justicia.—*RODOLFO A. WINDHAUSEN (Congreso 36, of. 408. TUCUMAN, Argentina).*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

ANTONIO BENEYTO: *Textos para leer dentro de un espejo morado.* Colección Ocnos, Barral Editores, 1975.

Un trascendentalismo, muchas veces un tanto hueco y retorcido, amparado y apadrinado por la retórica y los tópicos, ha hecho que en España, durante un tiempo largo, se mire con cierto airecillo despectivo toda creación poética en que se encontrara presente el humor. Nos estamos refiriendo al humor y no a lo humorístico, que es como la vertiente negativa de una concepción vital de la creación, sea ésta literaria o de cualquier otra índole.

En lo expuesto es necesario aclarar que en este sentido han existido las excepciones, sin que por ello se halla alterado el cuadro general. La poesía, en una forma más significativa en los últimos años, parece haber elegido un punto intermedio entre dos corrientes que han sido importantes en otras latitudes y que entre nosotros no han logrado calar en profundidad: el humor y la búsqueda de una autonomía poética tendente a centrar su valor en hallazgo idiomático han sido durante varios lustros una especie de tabú del cual se debía huir a riesgo de un estancamiento expresivo. El camino elegido por una gran mayoría de los poetas es y ha sido el blando regazo del impacto emocional por sobre todo otros valores. De aquí que un Vicente Huidobro no haya dejado una huella muy profunda durante su paso, breve, por la Península, y que durante muchos años la expresión poética de un Juan Ramón Jiménez no se haya valorado en la medida que se merecía, sino hasta hace muy pocos años. El primero ha sido visto como una especie de mago que sacaba imágenes poéticas como quien saca palomas de un sombrero; un espectáculo que podía entretener, pero no estremecer. El segundo ha sido no en pocas ocasiones tildado de un frío buscador de efectos. Los jóvenes poetas se han bañado en las aguas de un Ponto Euxino (mar Negro)

contemplando con un dejo despreciativo las márgenes del humor y la serena búsqueda valedera en su propia esencia textual.

Todo lo anterior se nos viene en mente después de leer y releer este libro de Antonio Beneyto. En *Textos para leer dentro de un espejo morado* nos hallamos con un caso poco común en la poesía actual española: el perfecto equilibrio entre la invención de un mundo poético y su constante y lúcido aniquilamiento. De estas dos actitudes ante el hecho expresivo urge el trasfondo existente en sus textos para leer dentro de un espejo morado. Hay en este conjunto de poemas, algunos no dudarán de llamarlos prosas, para mí son poemas, no poemas en prosa, sino poemas a secas, de humor en profundidad, un humor que conlleva una gran carga de humanidad, a pesar de su aparente nihilismo. Sus textos poéticos parecieran pretender devolvernos al poder mágico de lo imprevisto y la sorpresa radica en ese doble fondo en que se nos hace presencia la tragedia, sin que le sea necesario recurrir al sentido más inmediato de la palabra tragedia.—*G. P.*

PEDRO LASTRA: *Y éramos inmortales.* Editorial Universitaria, Santiago, Chile.

La indudable magnificencia de los nombres de todos conocidos, y que no vale la pena, por sabidos, citar aquí, no deja de tener un problema a la hora de un conocimiento más pormenorizado y actual con relación a la nueva poesía de los países sudamericanos. A este hecho vendría a sumarse la pasión por el florecimiento del movimiento narrativo, que en los últimos años ha acaparado, y con sobrada razón, la atención de los sectores culturales.

Se podría decir, y se ha dicho, que la narrativa ha venido a ocupar el sitio que en su momento tuvo la poesía que se hacía en los países sudamericanos. Esto podría ser una verdad si no fuera demasiado rotunda, dado a que el hecho no reviste tanta verdad como la aparenta. Lo que sí podríamos afirmar es que los nombres de un buen número de poetas sudamericanos no han llegado a trascender entre nosotros la importancia y el interés despertado por nombres como los de Neruda, Vallejo, la Mistral y un largo etcétera; no han logrado ese conocimiento masivo que poetas como los nombrados tuvieron, pero no es menos cierto que en medios más reducidos, como pueden ser los de los propios intelectuales y poetas, son muchos los poetas sudamericanos perfectamente conocidos y valorados en lo que pueden tener de significativo dentro de la actual ex-

presión poética. En relación con la poesía chilena actual, los nombres y las obras de muchos poetas son perfectamente conocidos del público español; podríamos citar el ejemplo de Enrique Lihn o Jorge Tellier. Lo que hay que reconocer es que este conocimiento no suele producirse con la exactitud que fuera de desear, y últimamente este hecho viene a ser más notorio con los nuevos rumbos que tomó el Premio Casa de las Américas con respecto a la distribución de sus libros en Europa. Sería un absurdo no reconocer la importancia que este premio tuvo en su momento para el conocimiento de la poesía que se estaba produciendo en Sudamérica. Fue a través de este premio que se conocieron aquí muchos nombres que vinieron a enriquecer el conocimiento de lo que se estaba haciendo en el continente. La calidad de los primeros premiados era evidente y no dejaba lugar a dudas. Desgraciadamente las cosas han cambiado en alguna medida. La esperanza debe permanecer, ya que el Premio Casa de las Américas continúa siendo un hecho.

El nombre de Pedro Lastra es uno de esos nombres que nos han llegado tarde, injustificadamente tarde, diríamos. El libro que hemos leído, *Y éramos inmortales,* no es el primero de este poeta chileno. A su obra poética tendríamos que añadir sus numerosos trabajos investigativos sobre la literatura de su país y de otros que conforman la actual literatura sudamericana.

Y éramos inmortales nos sitúa ante una sensibilidad poética de indudable capacidad de comunicación. En sus poemas está latente una preocupación por entregarnos un mundo hecho a la medida del hombre y en el cual las cosas y los aconteceres adquieren una pervivencia que les retrotrae del tiempo sin ajar su verdadera naturaleza: «Apoyado en las reminiscencias y en la exaltación de un pasado, cuando más lejano más mítico, el escritor opera con sabiduría sobre las imágenes distantes, atrayéndolas y rechazándolas, posponiendo un hoy adventicio, aunque no menos real, para glorificar cada gesto, cada detalle que le permita consolidar su argumento acerca del tiempo.» Estas palabras del crítico, también chileno, Alfonso Calderón, que presentan los poemas de Pedro Lastra, nos dan con verdadera justeza la realidad poética de este libro.—*G. P.*

ALEJANDRO MORALES: *Caras viejas y vino nuevo.* Joaquín Mortiz, Editor. México.

Esta novela es tal vez la primera que nos llega proveniente de una parcela poco o casi nada conocida entre nosotros dentro del contexto de la literatura en lengua castellana producida más allá de

los límites geográficos que le son comunes. Su autor, Alejandro Morales, es un escritor perteneciente a ese conglomerado humano que conocemos como una totalidad bajo la denominación genérica de *chicano.*

De más estaría traer aquí los antecedentes étnicos que definen culturalmente a este núcleo social que, en parte, genera la inmigración dentro de la cultura norteamericana, o mejor dicho dentro de los Estados Unidos de Norteamérica. Con seguridad muchas de las características que los chicanos poseen como seres marginados pueden ser comunes a la gran mayoría de las otras colectividades raciales con los cuales éstos comparten de alguna forma las ventajas y desventajas de invitados de piedra a un desarrollo socioeconómico cimentado en unos valores que les son ajenos.

Resultaría desde todo punto de vista difícil —por no decir absurdo— pretender soslayar los aspectos sociales que se nos hacen presentes en esta novela, y que sin lugar a dudas constituyen el andamiaje sobre el cual descansa su realidad literaria. El mundo descrito por Alejandro Morales es un mundo que por vez primera hemos tenido ocasión de constatar como hecho novelístico. Los antecedentes anteriores que conocíamos de la literatura chicana no han pasado de ser algunos poemas que rozaban lo planfetario, hecho lógico en la medida en que esta colectividad racial se mueve por las conquistas de sus derechos humanos dentro de los Estados Unidos.

Debemos reconocer que existe en Alejandro Morales la intencionalidad por mostrarnos los aspectos sociales y políticos que envuelven a sus personajes, pero en *Caras nuevas y vino viejo* posee otros valores fuera de los puramente documentales. De sus personajes se desprende la realidad de un acontecer social y al mismo tiempo una lucha más profunda por la búsqueda de una integridad totalizadora de su auténtica presencia cultural.

Hablar de los personajes de *Caras nuevas y vino viejo* es sin duda hablar de su autor, ya que en el contexto de esta novela se haya su personalidad totalmente unida a la realidad de sus personajes. Pero tendríamos que agregar algo más a lo antes anotado, y esto es el valor literario que esta novela encierra. Alejandro Morales, como decíamos, no ha pretendido sólo la presentación de un hecho social, sino también mostrarnos la proyección cultural de una búsqueda expresiva. Si la visión de los personajes nos da la dimensión viva de una realidad y una lucha sorda y amarga por una supervivencia y una identidad, la elaboración literaria con que Alejandro Morales nos la muestra es un aporte enriquecedor a la literatura en lengua castellana. Su lenguaje contiene una doble experiencia idiomática

que permite este logro. En su estilo conviven sin anularse, sino, por el contrario, el esquematismo idiomático del lenguaje inglés y las reminiscencias barrocas imaginistas del castellano que se ha ido perfilando en el continente sudamericano. De estas dos fusiones se desprende ese sentido poético que cruza la totalidad de su novela. Novela que viene a convertirse en un antecedente a tener en cuenta cuando se trate de hacer un balance de la actual literatura en castellano.—*G. P.*

CESAR FERNANDEZ MORENO: *La vuelta de Franz Moreno*. Serie El Volador, Joaquín Mortiz. México, 1975.

Una serie de aconteceres y una serie de personajes se mueven entramándose en estos pequeños relatos de César Fernández Moreno. Los hechos parecen asaltarnos desde la cotidianidad en una especie de iluminaciones repentinas que nos muestran sucesos aparentemente ajenos con los cuales terminamos por sentirnos identificados. De un modo u otro existen en estos relatos una cantidad de detalles que nos comprometen con las situaciones y conflictos de sus personajes; de una forma u otra, algo «nos golpea en el hombro», como una llamada sutil, no exenta de cierta complicidad que nos da la medida de nuestra propia pequeña tragedia cotidiana.

En el curso de un relatar sucesivo, logrado por medio de pequeños esbozos, Fernández Moreno nos va entregando un mundo perfectamente coherente dentro de una totalidad, una totalidad que gira en torno a un personaje central, que no es otro que Franz Moreno —el mito encarnado en la realidad—, en torno al cual se mueven otros seres y, por qué no decirlo, su mismo creador, César Fernández Moreno, en una especie de intercambio vital. Uno y otro se complementan, intercambiando sus propias identidades.

El nacimiento del mito lo encontramos en su libro anterior, *El joven Franz Moreno* (Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1966). Tendríamos que agregar que la obra de este escritor argentino no se encuentra lo suficientemente difundida en España, lo que no deja de constituir un hecho a lamentar, ya que en ella se hallan unos condicionantes narrativos de indudable validez. Fernández Moreno tiene a su haber un profundo y refinado sentido del relato, su prosa elaborada con maestría nos coloca ante un escritor en el cual la utilización de los recursos literarios no es sólo un andamiaje sobre el cual se levante una vacía concepción narrativa, sino, por el contrario, éstos se hallan condicionados a una experiencia literaria im-

portante. Fernández Moreno procura acercarnos a sus vivencias expresivas a través de sus relatos, y podemos afirmar que éste intuido deseo se cumple. Pocas veces, debemos reconocerlo, el lector se siente identificado con las presentaciones que acompañan un libro, ahora, por el contrario, se nos hace necesario citar aquí la que nos habla de *La vuelta de Franz Moreno* y de su autor, aunque no sea en su totalidad, lo cual resultaría sin lugar a dudas en esta ocasión una redundancia. Bástenos transcribir algunas líneas que podrían servir para fijar nuestra atención en un aspecto importante en la obra de este escritor: «Los aconteceres que nos plantean estos cuentos despertarán fibras sensibles que permitirán reconocernos y, sobre todo, recuperar una sensación que tendemos a reprimir: la ternura».—*G. P.*

SIMONE SZERTICS: *L'héritage espagnol, de José María de Heredia.* Klincksieck, París, 1975.

A la continua y renovada preocupación de los estudiosos de la literatura del resto de los países europeos por los fenómenos producidos en España y en lengua española, podríamos sumar este trabajo sobre José María de Heredia, el cual ocupa un sitio significativo en las letras francesas del siglo XIX. Estas palabras iniciales podrían contribuir a un malentendido si no aclaráramos algunos aspectos, aspectos que tratan de ser dilucidados con rigor en este trabajo de Simone Szertics, y que no es otro que el de poner de manifiesto una capacidad de sentir y ver el mundo y las circunstancias literarias de su tiempo que encuentran un acuerdo con las formas de sentir y ver íntimamente relacionadas con el espíritu hispánico.

El problema no era ver la personalidad de Heredia desgajada del contexto literario en que se manifestó, es decir, el francés, ni tampoco presentárnoslo como el fruto inalterado de una realidad cultural, como podría ser la de su origen hispánico. No, por el contrario, la autora de este trabajo trata de ver claro cómo el origen es complementario, pero jamás distorsionador, de su realidad creadora. Ejemplo de esta actitud es la forma lúcida de cómo se nos muestra las influencias recogidas en Cuba y la forma de cómo Heredia se muestra fiel a su entronque cultural en el que nace.

Pero la importancia del estudio está en la forma en que se estudia el proceso en que estos aportes se consuman en una realidad cultural fusionada con todo un proceso de logros en el contexto de las preocupaciones creadoras que constituían la esencia de las

búsquedas que Heredia le cupo vivir y ser partícipe en Francia. Es más, tal vez el aspecto más interesante de este trabajo se halla en la forma cómo se nos ilustra en relación a la importancia que su obra tuvo dentro de un contexto cultural. Un hecho debe ser subrayado dentro de los valores de este estudio sobre Heredia, el cual nos parece de capital importancia para la comprensión en profundidad de su hacer literario y el cual lo constituye la visión de un Heredia enraizado a su cultura original. El trabajo nos muestra hasta qué punto Heredia supo extraer de su origen hispánico la validez de unos condicionantes permanentes que pudieron constituirse en aportes a la literatura francesa de su tiempo.

Este estudio de Simone Szertics nos renueva la figura del autor de los Trophées, esclareciendo aspectos creadores y biográficos de José María de Heredia.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 8, MADRID-16).*

INDICES

NUMERO 310 (ABRIL 1976)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: MARUJA MALLO.

NUMERO 311 (MAYO 1976)

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta de CRISTINA SIMBONET.

NUMERO 312 (JUNIO 1976)

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta de J. CASTAÑON.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

Avenida de los Reyes Católicos. Teléf. 244 06 00 (232)

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	$ USA
Un año	1.000	24
Dos años	1.800	46
Cinco años	4.000	96
Ejemp'ar suelto	100	2
Ejemplar suelto doble	200	4
Ejemplar suelto triple	250	5

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. ....

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ...., a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 197.......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

PROXIMAMENTE:

FELIX GRANDE: *El Siglo de Oro del flamenco.*

JOSE ECHEVERRIA: *La novela espejo.*

ANTONIO FERRES: *Historia de la cabeza encantada.*

CARLOS DROGUETT: *Pablo de Rokha, trayectoria de una soledad.*

DIEGO MARIN: *La naturaleza en la poesía española actual.*

HORACIO SALAS: *Responsables.*

CARLOS AREAN: *La pintura abstracta en España.*

CARLOS GARCIA GUAL: *Interpretaciones actuales de la mitología antigua.*



PRECIO DEL EJEMPLAR
100 PESETAS


EDICIONES
MUNDO
HISPANICO